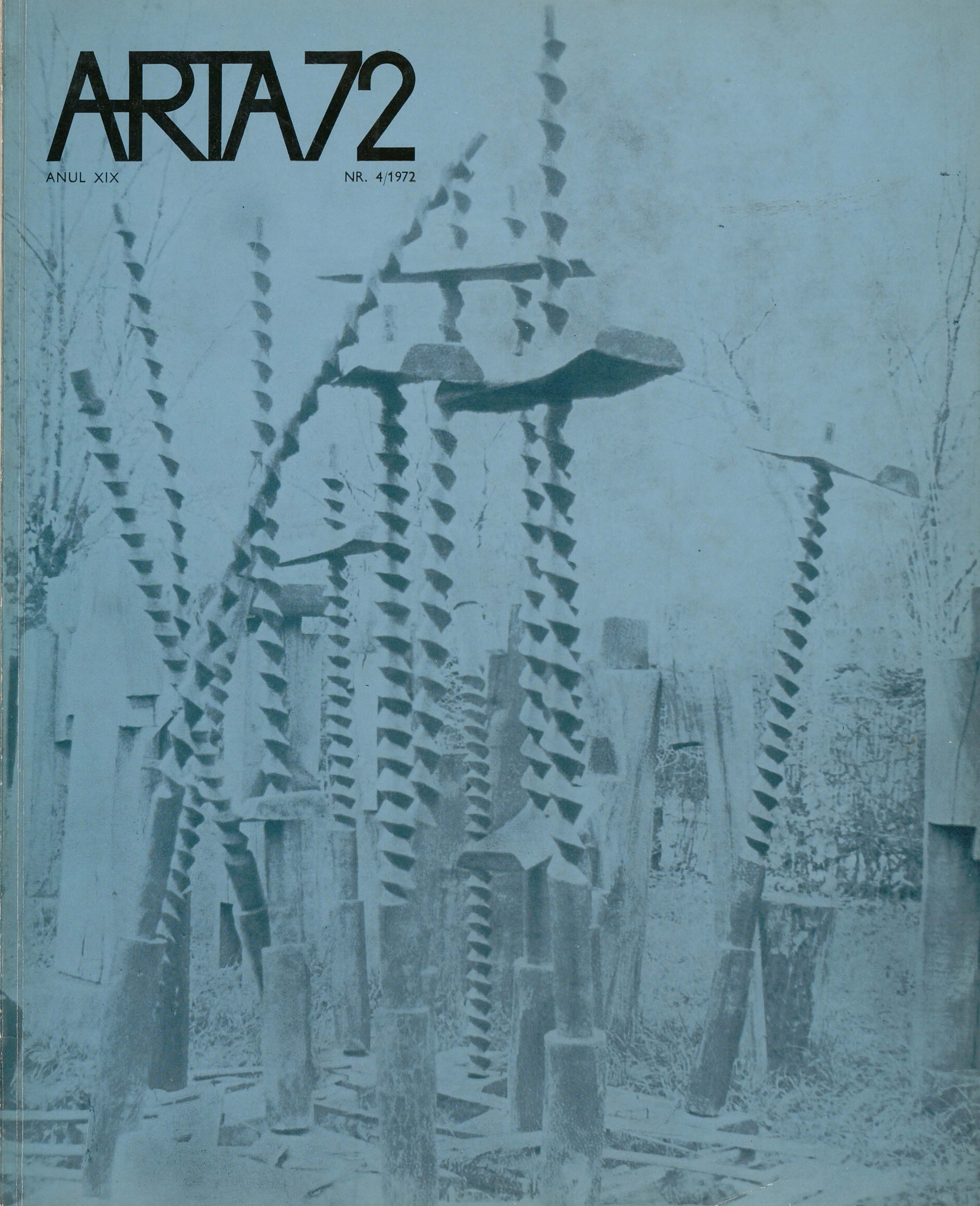
ARTA 72

ANUL XIX NR. 4/1972



ARTA 4/72

REDACȚIA

Str. Constantin Mile 5-7-9, telefon 13.75.61, București

ADMINISTRAȚIA

Uniunea Artiștilor Plastici, Calea Victoriei 155, telefon 16.35.01, București

COLEGIUL REDACȚIONAL

VASILE DRĂGUȚ, ION FRUNZETTI, DAN HĂULICĂ, ANATOL MÂNDRESCU, PAUL PETRESCU, MIRCEA POPESCU

COLECTIVUL REDACȚIONAL

REDACTOR ȘEF
Anatol Mândrescu

REDACTOR ȘEF ADJUNCT
Anca Arghir

SECRETAR GENERAL DE REDACȚIE
Ioan Horga

REDACTORI
Olga Bușneag, Mihai Drișcu, Viorel Harosa, Horia Horșia

CORECTOR
Ingrid Georgescu

PREZENTARE TECHNICĂ
Sanda Gusti

FOTOGRAFII

Nicolae Săndulescu, Eugeniu Lupu, Octavian Stăcescu, Constantin Caradja, Ioan Ivan, Constantin Nicolae

DIAPOZITIVE ÎN CULORI

Octavian Stăcescu, Ioan Ivan, Eugeniu Lupu

PREZENTARE ARTISTICĂ

Mircea Corradino

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poștale, factorii poștali și la Ad-ția revistei ARTA din Calea Victoriei 155 București.
Costul unui abonament
pentru întreprinderi și instituții: lei 204 anual (12 apariții); 102 – 6 luni.
pentru persoane particulare: lei 180 anual (12 apariții), 90–6 luni
Pour l'étranger: Rompresfilatelia, 29, Calea Victoriei, Bucarest, Romania. P.O.X. — Box 2001 — Telex — 011631.
Prix de l'abonnement: 15 dollars par an (12 numéros).

40541

Lei 15

TIPARUL ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ «ARTA GRAFICĂ» CALEA ȘERBAN VODĂ 133-135, București, România

ARTA 72

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

INFORMAȚII 1 Confruntări internaționale, Cadran, Simeze, Agenda
EXPOZIȚII POSIBILE 9 Lemnul — expresie și tehnologie. *Convorbire cu* Anatol Mândrescu
14 Antinomiile criticii de artă — Radu Bogdan
SINTEZE ȘI ANALOGII 16 Despre culoare — Titus Mocanu
LABORATOR 18 Joc de-a natura — Anca Arghir
TRIBUNA 20 Funcția epistemologică a imaginii plastice — Marcel Petrișor
21 Profesiunea de pictor — Pavel Codiță
PROFIL 24 Ion Jalea la 85 de ani — Ion Frunzetti
RETROSPECTIVĂ 28 Ana Jiquidi — Mihai Drișcu
ATELIER 30 Molnár Zoltán, Corneliu Brudașcu, Dumitru Rădulescu
REFLECȚII 36 Secvențe iconografice — Iulian Mereuță
MEMORIAL 37 Th. Pallady
COLECȚII, MUZEE 38 Muzeul de artă G. Oprescu (un deceniu de la înființare) — Radu Ionescu
40 Numărul de aur — Vasile Cornea

COPERTA I Atelier în aer liber — George Apostu
IV Modul din compoziția « Gardul » — Mircea Spătaru

INFORMATIONS 1 Confrontations internationales, Cadran, Cimaises, Agenda
EXPOSITIONS POSSIBLES 9 Le bois — expression et technologie. *Entretien avec* Anatol Mândrescu
14 Les antinomies de la critique d'art — Radu Bogdan
SYNTHÈSES ET ANALOGIES 16 Sur la couleur — Titus Mocanu
LABORATOIRE 18 Jouer à la nature — Anca Arghir
TRIBUNE 20 La fonction episthémologique de l'image plastique — Marcel Petrișor
21 La profession de peintre — Pavel Codiță
PROFIL 24 Le 85-ème anniversaire de Ion Jalea — Ion Frunzetti
RETROSPECTIVE 28 Ana Jiquidi — Mihai Drișcu
VISITES D'ATELIERS 30 Molnár Zoltán, Corneliu Brudașcu, Dumitru Rădulescu
RÉFLEXIONS 36 Séquences iconographiques — Iulian Mereuță
MÉMORIAL 37 Th. Pallady
COLLECTIONS, MUSÉES 38 Le Musée d'art « G. Oprescu » (une décénnie depuis sa fondation — Radu Ionescu
40 Le numéro d'or — Vasile Cornea

COUVERTURE I Atelier — George Apostu
IV Module — Mircea Spătaru

ИНФОРМАЦИЯ 1 Международные соревнования, Циферблат, Панно, Записная книжка
ВОЗМОЖНЫЕ ВЫСТАВКИ 9 Дерево — выразительность и технология. *Беседа с* Анатолем Мындреску
14 Антиномии художественной критики — Раду Богдан
СИНТЕЗЫ И АНАЛОГИИ 16 О цвете — Титус Мокану
ЛАБОРАТОРИЯ 18 Игра природы — Анка Аргир
ТРИБУНА 20 Эпистемологическая функция художественного изображения — Марчел Петришор
21 Профессия художника — Павел Кодицэ
ПРОФИЛЬ 24 К 85-летию Иона Жаля — Ион Фрунзетти
РЕТРОСПЕКТИВНАЯ ВЫСТАВКА 28 Анна Жикиди — Михай Дришку
АТЕЛЬЕ 30 Золтан Молнар, Корнел Брудашку, Думитру Рэдулеску
РАЗМЫШЛЕНИЯ 36 Иконографические последовательности — Юлиан Мереуцэ
МЕМОРИАЛ 37 Тх. Паллади
КОЛЛЕКЦИИ, МУЗЕИ 38 Музей искусств им. Георге Опреску (к десятилетиб со дня открытия) — Раду Ионеску
40 Золотой номер — Василе Корня

Обложки I Ателье — Джордже Апосту
IV Форма в пространстве, дерева — Мирча Спэтару

CONFRUNTĂRI INTERNAȚIONALE

MÜNCHEN

Stelian Ogreseanu / Horezu

FOLKLORE AUS RUMÄNIEN

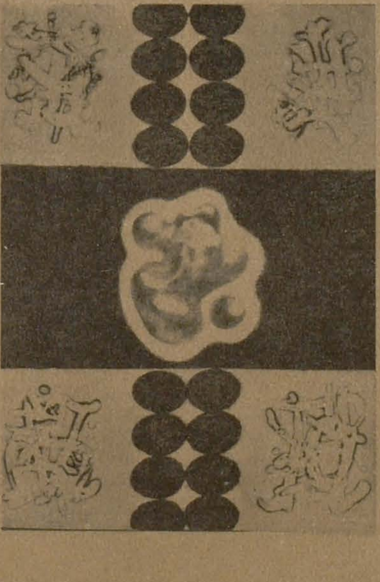
Între 1 decembrie 1971 și 1 ianuarie 1972 *Galeria Handwerk* din München a prezentat o expoziție cu obiecte de artă populară românească și artizanat, în cea mai mare parte realizate de creatorul popular Stelian Ogrezeanu. Expoziția a cuprins piese de ceramică, lemn, piele, împletituri, țesături etc. din zona Hurez. În cadrul expoziției, Stelian Ogrezeanu a prezentat demonstrativ diverse faze de lucru, modelînd vase pe roata olarului, executînd crestături în lemn etc. Manifestarea s-a bucurat de interes, fiind comentată în presă, la posturile de radioteleviziune din München.

FLORENȚA

Galeria *Ponte Vecchio* din Florența a prezentat în luna decembrie 1971 o expoziție cu picturi în ulei de Mihu Vulcănescu.
Expoziția, care a cuprins 26 peisaje cu imagini din România și din Italia, a fost favorabil comentată de presa florentină (*La Nazione* ș.a.).

GRENCHEN

Galeria de artă *Toni Brechbühl* din Grenchen (Elveția) a prezentat în cursul lunii martie o expoziție de gravuri de Ladislau Feszt. Expoziția a cuprins 45 lucrări — gravuri în metal și colografii (printre care *Tensiune internă*, *Lume necunoscută*, *Spațiu necunoscut*, *Dans subacvatic*, *Fabulă de necrezut*, *Compoziție cu elemente ritmice*, *Labirint*, *Dolmen*, *Organic și anorganic*, *Nautilus* ș.a.).



NASHVILLE

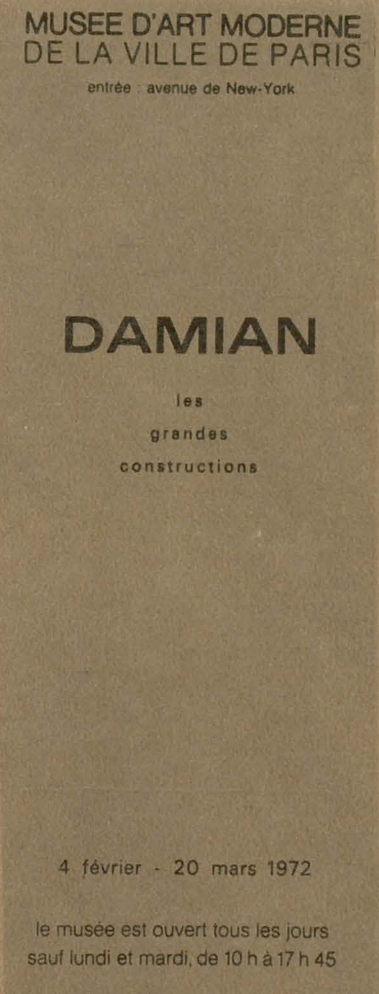
Arts Gales Gallery de la *Centrul artistic Tennessee* din Nashville a găzduit, în perioada februarie-martie, o expoziție de pictură cu lucrări de Margareta Stahl. Artista a prezentat 24 tablouri, în cea mai mare parte pe tema « maternitate », executate în ulei și guașă. În continuare, expoziția a fost deschisă la clubul universitar din Nashville, de pe lîngă *Vanderbilt University*.

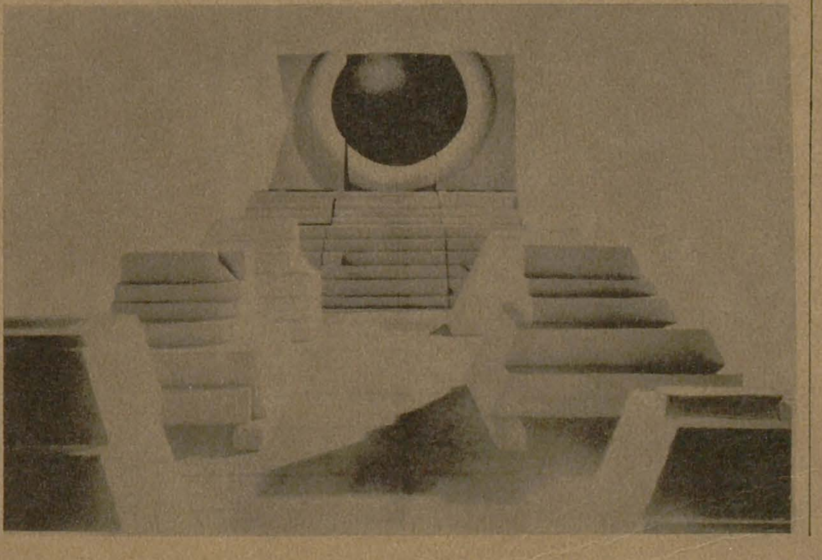
TORINO

În cadrul programului de activități artistice al *Secțiunii culturale* a *C. S. Fiat* din Torino, a fost prezentată, între 18 și 26 martie, o expoziție destinată popularizării gravurii românești contemporane. Au fost expuse 102 lucrări (xilogravură, acvaforte, litografie etc.) semnate de: Gheorghe Boțan, Elena Bronițki, Adina Caloenescu, Gheorghe Cernăianu, Imre Drocsay, Adrian Dumitrache, Dan Erceanu, Gheorghe Ivancenco, Hildegard Klepper Paar, Ala Jalea Popa, George Leolea, Maria Manolescu, Hortensia Masichievici, Natalia Matei Teodorescu, Lidia Mihăescu, Ileana Micodin, Elvira Micoș, Fred Micoș, Mihai Micu, Vanda Mihuleac, Mircea Olarian, Ion Panaitescu, Valentin Popa, Anton Perussi, Simona Runcan, V. Rusu Ciobanu, Julius Șuteu și Octavia Țarălungă.

PARIS

Muzeul de artă modernă al orașului Paris, condus de cunoscutul critic de artă Jacques Lassaigne, a prezentat, pentru prima oară, între 4 februarie și 20 martie a.c., o expoziție a pictorului Horia Damian. Intitulată *Marile construcții*, recenta expoziție cuprindea opt lucrări (*Marele paralelipiped înstelat*, *Tronul*, *Sfinxul albastru*, *Construcție galbenă* ș. a.), realizate în polyurethan, polyester și lemn, la dimensiuni atingînd uneori 4 m. « Dorința și speranța noastră au fost — mărturisește Jacques Lassaigne în textul introductiv al catalogului — ca Damian să afle un cadru pe măsura sa și noi sîntem siguri că va ști să răspundă așteptărilor tuturor celor pe care îi emoționează și care îl admiră ». Pe lîngă prezentarea făcută de Jacques Lassaigne, catalogul cuprinde o convorbire a artistului cu Radu Varia, care a colaborat la organizarea expoziției. La rubricile de specialitate ale unor ziare importante și ale unor reviste au apărut cronici care pun în lumină autoritatea operei lui Horia Damian. « Prin natura și dimensiunile lor au valoarea unor mari și frumoase machete pentru o arhitectură monumentală » afirmă Raymond Cogniat (în *Le Figaro*). « Ansamblul denumit *Sfinxul albastru* . . ., inspirat direct din Sfinxul de la Ghizeh, atinge în această calitate expresia cea mai elevată, nobilă și misterioasă, ca intrarea într-un templu al nopții. Prin această depășire a obiectului devenit o sugestie arhitecturală, Damian se înalță la un mai puternic nivel uman, în care se desfășoară simțul sacrului. [...] Creația sa revelează un conținut spiritual și nu rămîne doar o îmbinare fericită de forme ».





PALMA DE MALLORCA

La *Fundaţia Dragan* din Palma de Mallorca a fost prezentată, în cursul lunii aprilie, o expoziţie de pictură contemporană românească alcătuită din 56 de lucrări semnate de Virgil Almăşanu, Corneliu Baba, Vasile Baboie, Catul Bogdan, H. H. Catargi, Al. Ciucurencu, Aurel Ciupe, Brăduţ Covaliu, Dimitrie Gavrilean, Ioan Gânju, Dumitru Ghiaţă, Ion Gheorghiu, Ion Grigorescu, Ligia Macovei, Viorel Mărginean, Paul Miracovici, Ion Musceleanu, Georgeta Năpăruş-Grigorescu, Ion Pacea, Wanda Sachelarie Vladimirescu, Ion Sălişteanu, Gheorghe Şaru şi Vladimir Zamfirescu. Expoziţia a fost organizată în cadrul «*Zilelor artelor frumoase*», sub patronajul *Sindicatului Artelor Frumoase* din Insulele Baleare şi cu sprijinul *Consiliului Culturii şi Educaţiei Socialiste* din R. S. România. Cu prilejul acestei manifestări, criticul de artă Ion Frunzetti a vorbit la *Facultatea de Litere şi Filozofie* din Palma de Mallorca despre « *Filozofia operei lui Brâncuşi* », iar poeta Tereza Marriglione-Drăgan a comentat lucrările expuse, în cadrul unei conferinţe ţinute în sălile expoziţiei, conferinţa fiind urmată de o gală de filme româneşti de artă.

PALERMO

Expoziţia de grafică românească, organizată de *Uniunea Artiştilor Plastici* în colaborare cu *Asociaţia italiană pentru raporturi culturale şi ştiinţifice cu România*, în cursul anului trecut, iniţial la *Accademia di Romania* din Roma, şi apoi în alte oraşe, a fost prezentată, în perioada 19 februarie-3 martie, la Palermo, în sălile galeriei de artă *L'Asterisco*. Expoziţia a cuprins gravuri şi grafică de şevalet de Constantin Baciu, Sonia Barcianu Petraşcu, Maria Constantin, Emilia Dumitrescu, Sorin Ionescu, Hortensia Masichievici, Fred Micoş, Ligia Mihăescu, Adrian Podoleanu, Victor Rusu Ciobanu şi Traian Vasai.

BERLIN

Clubul oamenilor de cultură şi artă din Berlin a găzduit în perioada decembrie 1971 — ianuarie 1972 o expoziţie a ilustraţiei de carte, organizată în cadrul planului de colaborare dintre uniunile artiştilor plastici din ţara noastră şi R. D. Germană. Au fost prezentate lucrări de Magda Ardeleanu (în il. dreapta jos), Constantin Baciu, Emilia Boboia, Geta Brătescu (în il. dr. sus), Ileana Ceauşu-Pandele, Marcel Chirnoagă, Elena Chinschi, Marcela Cordescu, Ligia Macovei, Val Munteanu, Vasile Socoliuc (în il. stînga sus) şi Ion State.

ROMA

La *Accademia di Romania* din Roma a fost prezentată, în perioada 11—22 ianuarie, o expoziţie a artistelor decoratoare Viorica Prodanoff şi Maria Vaida. Viorica Prodanoff a expus o serie de lucrări de pictură pe sticlă, iar Maria Vaida tapiserie şi lucrări executate în piele repusată.

BRATISLAVA

La a treia ediţie a *Bienalei de ilustraţie* de la Bratislava (*B.I.B.*) — care a avut loc, în toamna anului trecut, la *Galeria naţională slovacă* — ilustraţia românească de carte a fost reprezentată prin lucrări de Ileana Ceauşu-Pandele, Elena Chinschi, Lena Constante, Stela Creţu, Francisc Deak, Iacob Dezideriu, Mircea Dumitrescu, Adrian Ionescu, Raisa Iusein, Ligia Macovei, Adriana Mihăilescu, Val Munteanu, Clelia Ottone, Livia Rusz, Nicolae Sârbu, Anamaria Smigelschi, Eugen Taru şi Petre Vulcănescu.

BAMBERG

În perioada martie-aprilie a fost prezentată la *Kleine Galerie* din Bamberg (Republica Federală a Germaniei) o expoziţie de pictură contemporană românească.
Au fost expuse 75 de tablouri — peisaje, flori, portrete, naturi moarte — semnate de Traian Brădean, Lucia Dem. Bălăcescu, Micaela Eleutheriade, Vasile Grigore, Iacob Lazăr, Viorel Mărginean, Ion Musceleanu, Aurel Nedel şi Vasile Varga.
Lucrările au fost selecţionate din colecţiile personale ale autorilor şi sînt reprezentative pentru activitatea lor din ultimii anii.
Expoziţia s-a bucurat de interes din partea presei şi publicului.

CADRAN

AVANGARDA

Revista *Chroniques de l'art vivant* a iniţiat o anchetă privind « avangarda » în Franţa în 1972. Chestionarul (formulat conform concepţiei lui Michel Ragon şi Germain Bazin despre avangardă) a fost următorul: « În 1917 avangarda nu se afla la Paris, ci în Olanda cu De Stijl. În 1920 avangarda nu se afla la Paris, ci în U.R.S.S. cu Constructivismul. În 1930 avangarda nu se afla la Paris, ci în Germania cu Bauhaus-ul. În 1945 avangarda nu se afla la Paris, ci în S.U.A. cu Expresionismul abstract.
Avangarda: în terminologia militară, un detaşament de vîrf, însărcinat cu pregătirea căilor corpului de luptă căruia îi revine decizia. Aplicată domeniului artistic această expresie nu ar putea desemna pe creatori ci pe precursori, într-un sens pe cei prematuri. Afară de cazul în care nu se înţelege prin avangardă faptul decisiv al invenţiei însăşi, capabilă să substituie formelor de ieri pe cele de astăzi . . .
În 1972 se vorbeşte cu jumătate de glas despre o nouă avangardă la Paris. Nume noi răsar, de la Boltanski la Le Gac.
Ce părere aveţi despre realitatea acestei noi avangarde ? Cum o înţelegeţi ? Pe cine vedeţi ca reprezentînd-o cel mai bine ? Cine consideraţi că se împodobeşte abuziv, în Franţa, cu strălucirea falsă a avangardei ? A vorbi despre avangardă în Franţa în 1972, este adevăr sau impostură ? Sau amîndouă ? »
Au răspuns la anchetă: Michel Ragon, Pierre Restany, Catherine Millet, Z.O.R.R.O. (din Franţa), Harald Szeemann (vechiul director de la *Kunsthalle* din Berna, actualmente pregătind *Documenta*), Jean-Christophe Ammann (director al muzeului din Lucerna), Antonio Del Guercio (profesor de istoria artei contemporane la Univesitatea din Roma), Jan Leering (director al *Muzeului Van Abbe* din Eindhoven) ş.a. Din răspunsurile celor menţionaţi se desprind interesante concluzii atît în ce priveşte viaţa artistică din Franţa cît şi în privinţa însăşi a noţiunii de avangardă; aceasta este considerată ca fiind uzată datorită conjuncţiei între complexitatea obiectivă a solicitărilor actuale şi conştiinţa imposibilităţii de a rezolva totul prin soluţii aduse fie de un geniu singur fie de

către un grup (Antonio del Guercio); localizarea geografică a unei avangarde pare dificilă sau perimată (Pierre Restany, Michel Ragon). Pe de altă parte specificul însuşi al avangardei este acela al imposibilităţii de a fi identificată chiar în momentul manifestării ei (Michel Ragon, Z.O.R.R.O.). În ceea ce priveşte avangarda din Franţa, în 1972, răspunsurile nu confirmă decît parţial şi cu un anume relativism realitatea unui asemenea fenomen. Unii artişti citaţi, ca Etienne Martin, Boltanski, Le Gac, Kirili, Ernest Pignon ş. a. revin în răspunsurile celor chestionaţi, sînt consideraţi personalităţi relevante, iar atmosfera este definită (deşi cu multe ezitări mai ales din partea criticilor de artă francezi Catherine Millet, Pierre Restany) ca fiind favorabilă înnoirilor. Antonio Del Guercio consideră că decizia (pentru a prelua termenul din chestionar) artistului devine «decizie socială». În acest cadru mai larg, se conturează «decizia politică» a artistului, noţiunea unei arte politice, angajată în sens larg, desprinzîndu-se dintr-o serie de manifestări din care citează: expoziţia «*Le monde en question*» din 1967 şi mai recente exemple de la *Salon de la Jeune Peinture* (Cueco, Fleury, Latil, Parré, Tisserand, Aillaud, Biras, Ernest Pignon ş. a. — lucrări ca *L'Appartemensonge*, *Réalité quotidienne des travailleurs de la mine*, *Accidents du travail*). Exemplele menţionate, subliniază Del Guercio, istoric marxist, implică însă toate, în cadrul deciziei iniţiale, refuzul unei platforme formale şi chiar politice a tendinţei, refuz care decurge din necesitatea evitării formulelor închise în artă. ■

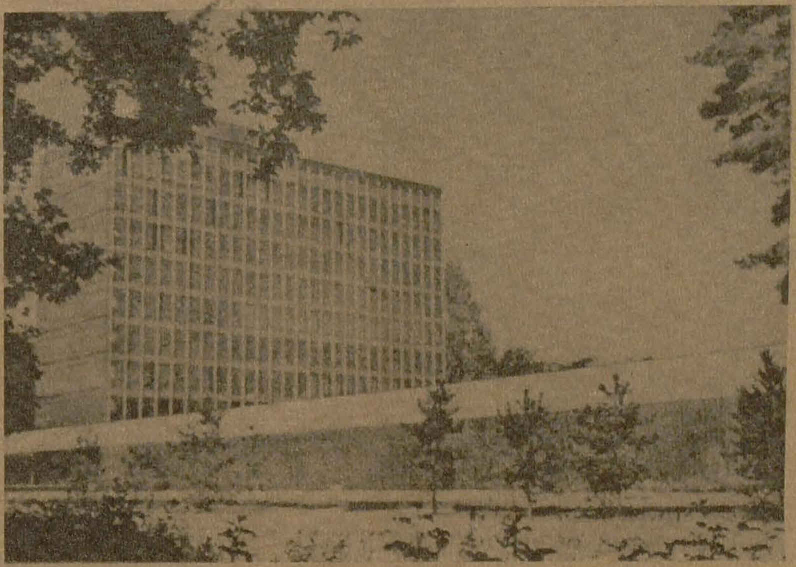
EXPOZIŢII

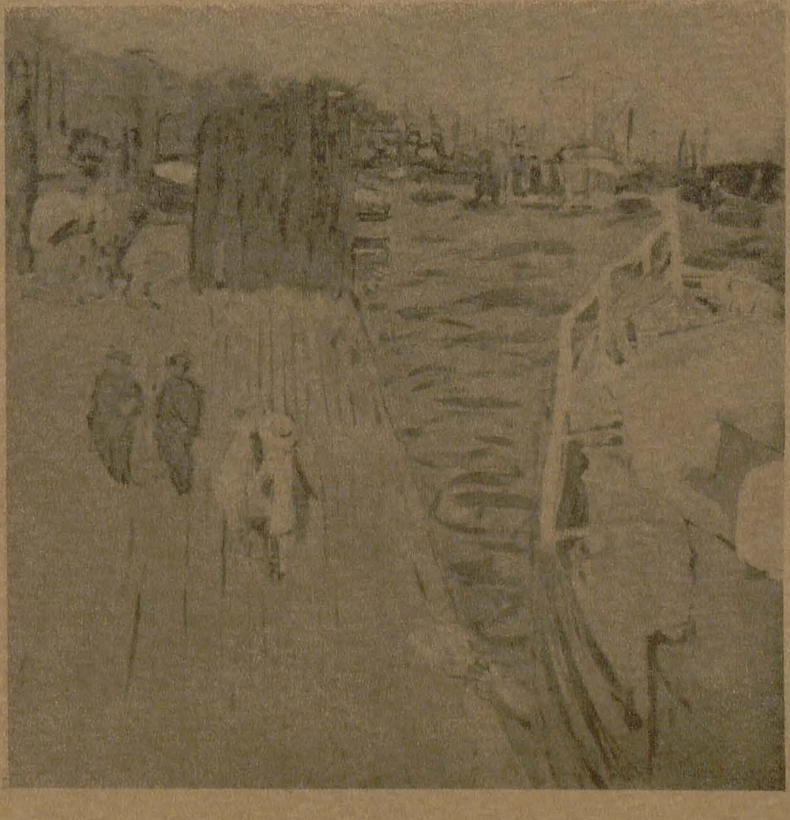
După expoziţia Renoir la Tokio şi apoi la Kyoto, în Japonia este programată o mare expoziţie Goya. Organizată de guvernul spaniol, ea include 40 de tablouri, 50 de tapiserii şi 22 de gravuri. ■

Villa Medici din Roma a găzduit o mare expoziţie Pierre Bonnard, cu picturi în ulei, acuarelă şi guaşă, desene, litografii.
Dintre uleiuri, *Piazza del Popolo*, împrumutată de Statele Unite ale Americii (vezi ilustraţia alăturată, stînga), nu a mai fost expusă pînă acum în Europa. ■

Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris a consacrat o expoziţie lui René Char, poet şi erou al Rezistenţei. Expoziţia a reflectat realizările literare ale poetului.
Ea a constituit, în acelaşi timp, un prilej de a evoca relaţiile sale cu artişti aparţinînd şcolii din Paris: suprarealişti, Braque, Picasso, Matisse, sau cu artişti din generaţia mai tînără, ca Vieira da Silva, Nicolas de Staël.
Dintre lucrările expuse au făcut parte portrete ale artistului de Victor Brauner, Vieira da Silva, precum şi o serie de ilustraţii ale pictorului Nicolas de Staël pentru poemele lui René Char. ■

Recent a fost inaugurat la Paris noul *Muzeu Naţional al artelor şi tradiţiilor populare*.
Cuprinzînd o vastă documentare (obiceiuri, costume, jocuri, spectacole, artizanat, arte plastice ş. a.) privind cultura Franţei şi răspîndirea ei înaintea «erei» industriale, muzeul a fost amplasat într-o ambianţă adecvată, în *Bois de Boulogne*. Instituţia are un profil de «muzeu-laborator» etnologic şi este împărţit în două sectoare, repartizate fiecare în clădiri separate: muzeul propriu-zis — cu săli de expoziţie, laboratoare de restaurare, secţia de conservare şi alte servicii la dispoziţia publicului; apoi sectorul consacrat cercetării etnografice, adăpostind peste 30 000 de documente, o bibliotecă, o fototecă şi şi un bine utilat serviciu de documentare.
(În ilustraţia alăturată, dreapta — una din clădirile muzeului.) ■





Întîi la California Palace of the Legion of Honor şi apoi la Chicago (pînă în primăvară) a fost prezentată o expoziţie Vuillard (vezi ilustraţia alăturată, stînga): 80 de picturi, litografii, desene şi fotografii. Catalogul datorat lui John Russel (publicat de *Thames and Hudson*) include o selecţie de extrase şi articole scrise de prieteni ai lui Vuillard, conturînd multiplu universul artistului; alături de lucrările din expoziţie sînt cuprinse în catalog şi altele ce nu au putut fi expuse (printre acestea, decoraţiile artistului care se concepea «en grand» mai curînd decît ca pictor «intimist»).
Amploarea expoziţiei consacrate lui Vuillard, artist încadrat în grupul «Nabis» însă care depăşeşte această clasificare, nu este egalată decît de aceea organizată de *Museum of Modern Art* în 1954. ■

Un alt artist din grupul «Nabis» a fost prezentat în cadrul unei expoziţii în S. U. A. la *University of Maryland Art Gallery, College Park*: este vorba de Felix Vallotton.
Expoziţia «*Opera grafică a lui Felix Vallotton*» a constituit cel mai complet ansamblu de gravuri şi desene ale artistului întrunit pînă acum. ■

Anul acesta e programată la Paris inaugurarea unei *Fundaţii Robert şi Sonia Delaunay*.
Fundaţia este consacrată nu numai unei mai bune cunoaşteri a acestor artişti — reprezentanţi ai unei arte botezate în 1912 de Apollinaire «Orfică» ci şi expunerii lucrărilor tinerilor artişti care se înscriu în această orientare. ■

Paralel, *Galerie de Varenne* a închinat recent un omagiu lui Robert Delaunay, expunînd 20 de pînze dintre cele mai importante, o tapiserie creată după *Forme circulare*, una dintre ultimele guaşe ale artistului (1939), precum şi o lucrare în bronz. La rîndul ei, *Editura Hermann* anunţă apariţia unei lucrări exhaustive consacrate artistei Sonia Delaunay, acoperind toate aspectele unei opere care s-a desfăşurat fără întrerupere între anii 1906—1971, şi a cărei varietate şi importanţă nu a fost încă măsurată: grafică, machete de rochii, ţesături, costume de teatru, pictură în ulei, guaşă, acuarelă etc.
Prezentarea acestui volum va aparţine lui Michel Hoog, completată de texte de J. Damase, Apollinaire, Jean Cassou, Cendrars, Colette, René Crevel etc. ■

Muzeul Guggenheim și Municipalitatea din New York au inițiat un program de educație artistică destinat copiilor în vîrstă de 10—12 ani care întîmpină dificultăți în timpul școlarității și nu manifestă înclinații deosebite pentru disciplinele artistice. Sub îndrumarea unor artiști cu pregătire pedagogică, ei pot studia, în afară de pictură, sculptură, arhitectură și desen — fotografia, cinematograful de amatori, animația și marionetele. ■

Noul *Institut al costumului* de la *Metropolitan Museum of Art* din New York, înființat după 13 ani de studii și instalat recent într-o galerie de expunere permanentă, prezintă 200 de ani de evoluție a îmbrăcămintei feminine. 30 de manechine evocă succesiunea modelor în S.U.A., Anglia și Franța între 1785 și 1967. *Institutul costumului* va prezenta trimestrial expoziții cu piesele reunite în colecție din 1937; piesele sînt în număr de 17 000, în majoritate donații. Numeroase cărți, reviste, gravuri de modă, patroane de croitorie se află la dispoziția vizitatorilor. Zece săli de expunere au fost complet amenajate grație contribuției financiare a industriei vestimentare și a orașului New York. La acestea se adaugă trei săli de studiu pentru consultarea ansamblului colecției și cinci săli de lucru rezervate profesioniștilor croitoriei, o bibliotecă și o sală destinată activităților educative. Suprafața totală a institutului, situat la parterul aripii de nord a *Muzeului Metropolitan*, este de 4 000 m². ■

În cadrul schimburilor culturale sovieto-franceze, *Association Française d'Action Artistique* a organizat în U. R. S. S. o importantă expoziție de lucrări de Bourdelle, prezentată succesiv la Moscova *(Muzeul Pușkin)* și la Leningrad (*Ermitaj*). ■

La Londra a fost inaugurat *Surrealist Art Center* care se va ocupa exclusiv de mișcarea suprarealistă. Deschiderea centrului, care va prezenta o serie de expoziții, poate fi corelată cu sărbătorirea, anul acesta, a celei de a 50-a aniversări a suprarealismului. ■

Diploma Galleries, Royal Academy din Londra a prezentat de curînd o expoziție prilejuită de centenarul școlii de artă «*Slade*». Cu puține excepții expoziția a cuprins lucrări create de artiști în perioada cînd au studiat la *Slade*, provenite din însăși colecția *Slade*. Pentru a completa și îmbogăți expoziția, unele lucrări au fost împrumutate din afară, mai ales din colecția *Tate Gallery*. După cum afirmă organizația, scopul expoziției nu a fost cel de a reflecta dezvoltarea picturii engleze în cursul ultimului secol (deși într-un anume sens lucrul acesta a fost implicit realizat), ci de a prezenta istoria școlii de artă oglindită în lucrările elevilor ei. Fiecare perioadă a fost reprezentată prin lucrările ei relevante.
Au fost incluse o serie de lucrări ale unor elevi «recenți» deși prezentarea lor ridica dificile probleme de expunere a artei contemporane în galeria de tip tradițional. ■

Tate Gallery din Londra a prezentat o dublă expoziție: Hogarth și Blake. Acesta din urmă a fost reprezentat cu cele 116 ilustrații pentru poemele lui Gray, comandate in 1797 de prietenul său sculptorul Flaxman, ilustrații care nu au mai fost reunite pînă acum. ■

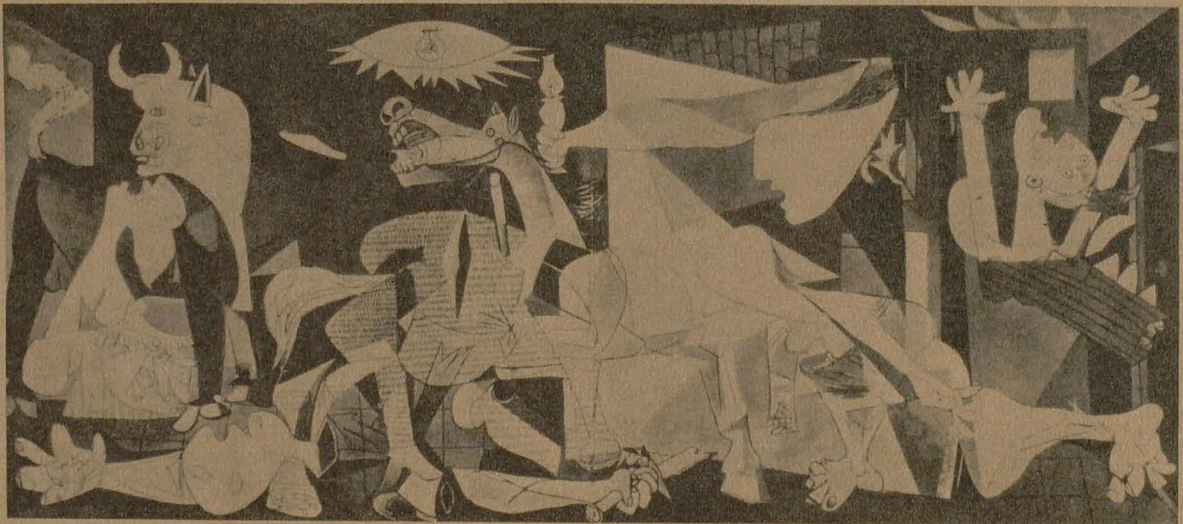
În stația de metrou Saint-Augustin, din Paris, a avut loc în martie a.c. o expoziție experimentală: în locul obișnuitelor panouri publicitare de pe peron au fost oferite călătorilor sculpturi semnate de un număr de paisprezece artiști.
Acțiunea, inițiată de Regia autonomă a transporturilor împreună cu cîteva galerii de artă modernă din Paris, are scopul să pună în contact «publicul» metrourilor cu arta actuală. Manifestarea denumită «Salon de Mars» urmează să fie repetată în fiecare an dacă formula ei se va dovedi pe gustul publicului. ■

Între 4 februarie și 8 aprilie a avut loc la *Grand Palais* din Paris o expoziție consacrată simbolismului și prelungirilor sale suprarealiste în Belgia. Expoziția a cuprins lucrări de F. Khnopff, Degouve de Nuncques, Magritte, Delvaux, Mel Ramos, Richard Lindner ș. a. Comisarul expoziției, Francine-Claire Legrand, a publicat cu acest prilej lucrarea *Le symbolisme en Belgique (Ed. Laconti, Bruxelles)*. ■

La *Haus der Kunst* din München a avut loc o expoziție de afișe organizată de Heinz Spielmann. Expoziția a cuprins mai mult de 700 de afișe de la sfîrșitul secolului trecut și pînă în anii '60 ai secolului nostru. Piesa cea mai rară din expoziție a fost apreciată a fi afișul din 1871, anunțînd adaptarea pentru scenă a povestirii «*Femeia în alb*» de Wilkie Collins. Lucrarea, semnată Fred Walker și considerată ca primul afiș cu aspirații a fost împrumutată din colecția artă grafică *British Museum*. ■

Staatliche Graphische Sammlung din München a împrumutat un «grupaj» din ciclurile de gravuri ale artistului german Max Klinger (1881—1915) pentru a fi prezentat într-o serie de muzee din S. U. A. Pictor, sculptor și grafician, Max Klinger este apreciat mai ales prin activitatea sa de grafician; grafica sa întrunește remarcabile calități puse sub semnul unui pronunțat simț al «misterului». Expoziția grupajului de lucrări ale lui Max Klinger a fost prezentată succesiv la *Wichita Art Museum* (Kansas), *University Art Museum Berkeley* (California), *Brioch-Reisinger Museum*, *Harvard University* (Boston). În catalogul expoziției, Jan von Adlmann subliniază printre altele influența exercitată de Max Klinger asupra unor artiști ca Giorgio de Chirico, Max Ernst, Käthe Kollwitz, Alfred Kubin și, poate, Ensor — menționînd faptul că «Max Klinger merita mai multă atenție critică atît în calitate de vădit precursor al suprarealismului, cît și în multe dintre lucrările expuse, prin caracterul impresionant al talentului său». ■

Caricatura este titlul unei expoziții realizate de absolvenții de la *Brown University Art Department* (S. U. A.), în scopul analizării și prezentării unui tip de artă care a fost predecesorul direct al benzii desenate (cu prilejul aniversării a 75 de ani de la apariția benzii desenate, *Cultural Center* din New York a organizat o expoziție cuprinzînd 300 de astfel de benzi). Expoziția *Caricature* a avut loc la *Muzeul de artă Rhode Island School of Design* din Providence, și a constituit rezultatul unui seminar condus de profesorul Juergen Schulz (de la *Brown*). O laborioasă selecție de lucrări — numărînd 110 desene originale și gravuri — a propus cîteva repere pentru ilustrarea succintă a evoluției caricaturii în arta europeană de-a lungul unei perioade de patru secole. După profesorul Schulz, istoria evoluției tehnicii ilustrației satirice constituie un domeniu încă insuficient studiat de istoricii de artă. Expoziția a procedat cronologic, prezentînd genetic fenomenul (apărut în secolul al XVI-lea în Italia), fondul general al dezvoltării sale în Europa de sud și de nord, amplificarea conceptului și a formulor sale de manifestare în secolele XVII, XVIII, XIX, pînă în jurul anului 1860, perioadă în care se apreciază că «formulele» de bază ale caricaturii au fost stabilite. ■



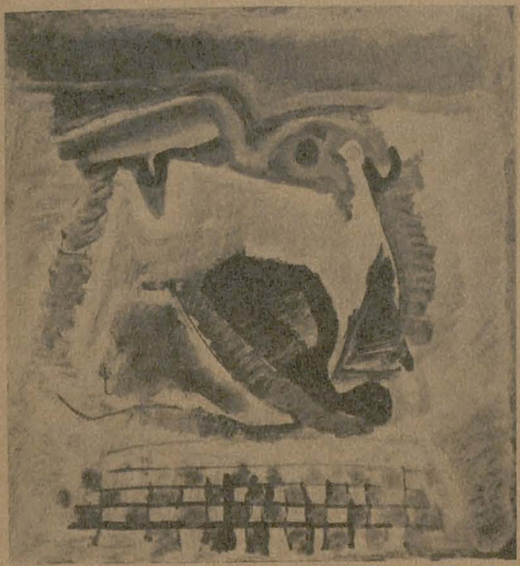
PABLO PICASSO: Guernica

MISCELLANEA

A 90-a aniversare a lui Picasso continuă. *Muzeul de artă* din Zürich a primit o operă din 1961 oferită de doi colecționari reputați, Angela și S. Rosengart — lucrarea *Femme au chapeau*, care face parte din seria profilurilor suprapuse. La New York *Muzeul de artă Modernă* (în al cărui depozit se află *Guernica*) a reunit (25 ianuarie — 1 mai) toate lucrările de Picasso inclusiv cele care i-au fost promise muzeului (donații sau testări). De asemenea în S. U. A. a fost emis un timbru Picasso, beneficiile vînzării timbrului revenind instituției internaționale *New York School*, cu sediul la New York și Geneva. ■

Portretul reprezentîndu-l pe Lorenzo de' Medici, tatăl Caterinei de Medici, în costum de curte, considerat în 1962 doar ca o excelentă copie a unui Rafael pierdut, este recent privit din nou ca fiind o operă autentică de Rafael de către sir John Pope-Hennessy, director la *Victoria and Albert Museum*. Lucrarea, desemnată drept un portret al lui Francisc I de Bronzino, figura în secolul trecut în colecția lui Hollingworth Magniac, la Colworth (Anglia). După ce a fost recunoscut de către unul din cunoscătorii epocii ca fiind o operă de Rafael, tabloul a fost vîndut în 1872 și de la această dată divers atribuit înainte de a fi restituit paternității lui Rafael. Actualmente aparținînd americanului Ira Spanierman, care l-a achiziționat pentru suma de aproximativ 1 000 lire sterline (14 000 franci) acum 9 ani, portretul, în cazul în care autenticitatea sa e dovedită — fapt de care dr. Everett Fahay, conservator al departamentului de pictură europeană de la *Metropolitan Museum of Art*, nu se îndoiește — ar valora mai mult de 7 milioane de franci. ■

SIMEZE



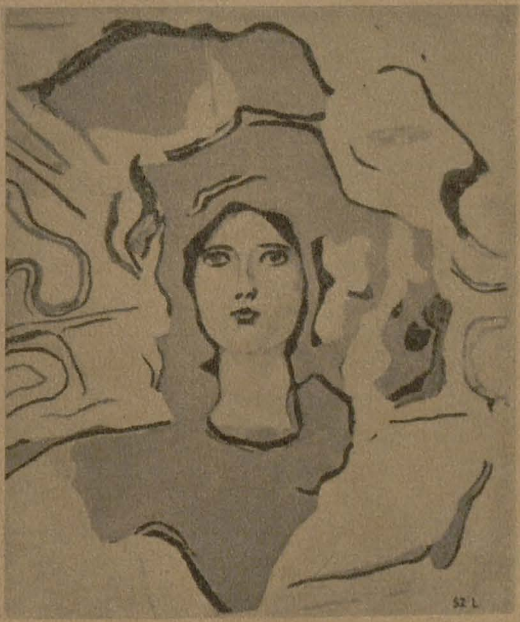
CONSTANTIN BACIU Martie-aprilie.
Apollo. A doua expoziţie personală, cu 13 lucrări de pictură.

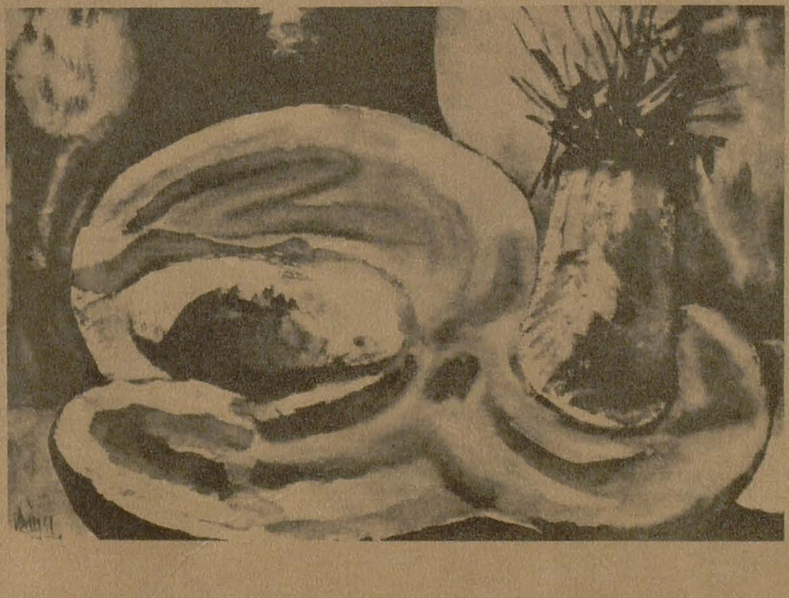
NICULIŢĂ SECRIERIU Martie-aprilie.
Apollo. A doua expoziţie personală cu 18 lucrări de grafică de şevalet.

ILIE BOCA Martie-aprilie.
Apollo. A treia expoziţie personală, cu 16 lucrări de pictură.

DORIAN SZÁSZ Martie-aprilie.
Orizont. A treia expoziţie personală, cu 20 lucrări de pictură.

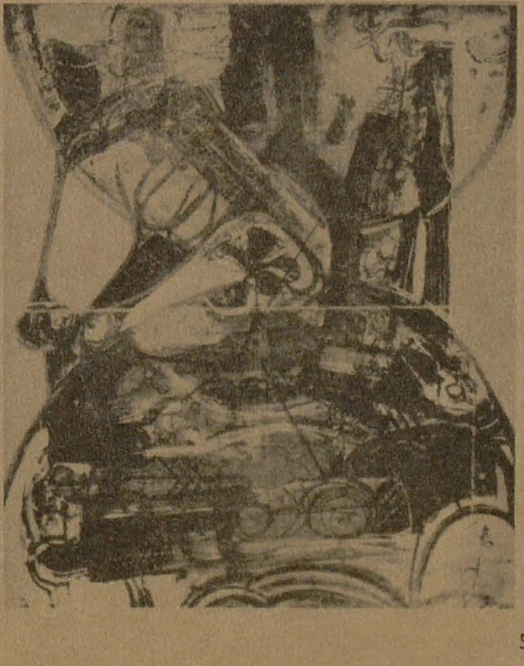
LIA SZÁSZ Martie-aprilie.
Orizont. A cincea expoziţie personală, cu 26 lucrări de pictură.





DINU VASIU Martie-aprilie.
Braşov. Arta. A cincea expoziţie personală, cu 51 lucrări de pictură în acuarelă.

ADRIANA OANCEA Februarie.
Timişoara. A doua expoziţie personală, cu 26 lucrări de pictură.



NOUA SCULPTURĂ AMERICANĂ

BUCUREŞTI, martie 1972

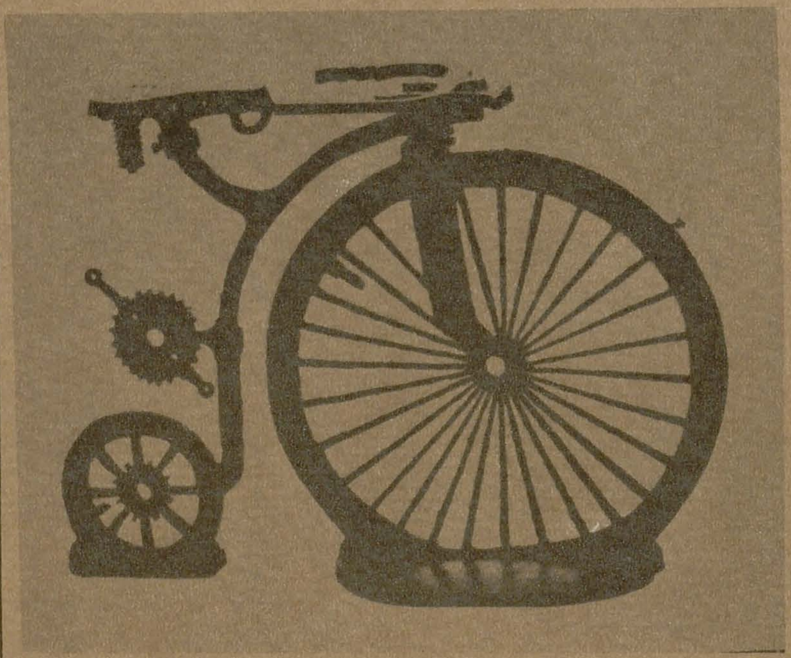
Manifestările expoziţionale în cadrul *Bibliotecii americane* de la Bucureşti au debutat cu o selecţie din « noua sculptură americană ». « Prin colaborarea creatoare a artistului cu industria, centrele de cercetare şi ştiinţa — se scrie în catalogul expoziţiei — posibilităţile în domeniul sculpturii cresc la infinit şi devin mai interesante decît au fost vreodată ». Expoziţia cuprinde tendinţe artistice diverse, de la creaţii apropiate de o înţelegere mai « tradiţională » a sculpturii (*William King, Elayne Kabrikant, Leonard de Longa*) la asamblajele *Louisei Nevelson*, de la adepţii direcţiilor pop'artei (*Marisol, Barbara Spring, Robert Arneson, Allen d'Arcangelo, Robert Richards, William Stewart, Tyler Hoare, Clayton Bailey, John Battenberg, Samuel Gallo, Mary Bauermeister*), la producţii ce ţin de modalităţi ale artei optice şi cinetice, semnate de *Nancy Miller, Herb Elsky, Ruth Vollmer, Aaronel De Roy Gruber, George Ladas, David Allen Thompson, Jim Grant, Robert Stevenson, Linda Levi, Velizar Michich Vasa, Earl Reibach, Allan Erdman, Fred Eversley*. Mai expun *Vredaparis, David Milne, Todd Williams, Harold Paris, Ernest Trova, Robert Courtrigh, Douglas Holmes, Richard Shaw, Hugh Willey, James Ossi*.

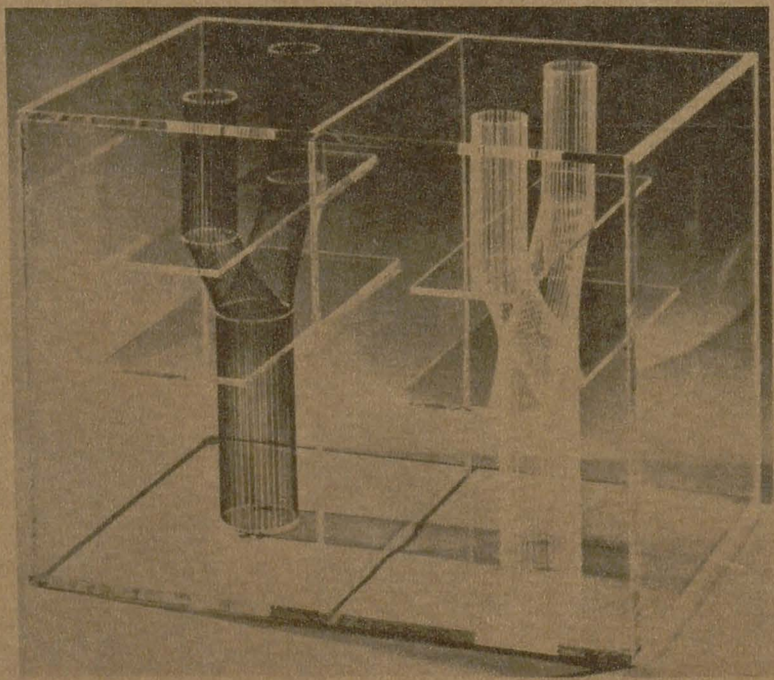
CLUBUL DE GRAVURĂ DIN MONTEVIDEO

BUCUREŞTI, februarie-martie 1972

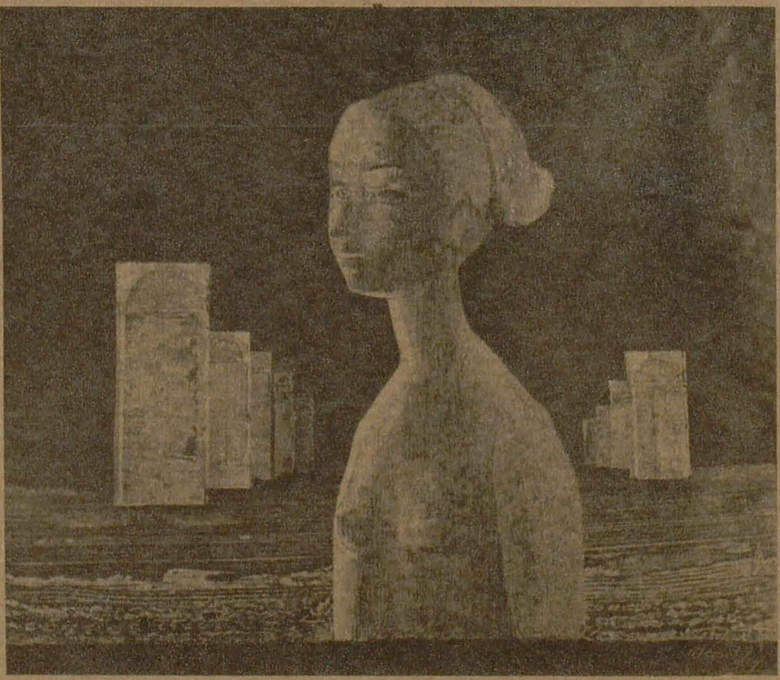
Simeza expoziţiei deschise în lunile februarie-martie la sala « Amfora » a prezentat o selecţie de lucrări ale *Clubului de gravură din Montevideo*, grupare avînd un program social-educativ, definibil în primul rînd prin orientarea spre activismul cultural. Aşezarea interesului pentru figurativ la temelia unei încercări de catalogare a tendinţelor aici dominante ar fi mijlocul de a găsi un numitor comun. Pe de altă parte, desigur, rămîne de remarcat buna stăpînire a tehnicilor gravurii în folosul unor rezultate care, de cele mai multe ori, fac dovada unei foarte serioase concepţii. În ansamblul acestor tendinţe se delimitează cîteva figuri de artişti a căror originalitate este neîndoielnică. Leonilda Gonzales, autoarea ciclului « Noile revoluţionare », o amară ironie pe variaţiuni de comedie a moravurilor; Glauco Capozzoli, un inteligent combinator al unor atmosfere fantastice, transpuse în culori prin intermediul unor virtuozităţi tehnice de netăgăduit; Luis Pollini şi Tina Borche, adepţi ai unei tematici politice de notaţie sarcastică; Caubios, o prezenţă singulară, inventator de efigii criptice; în fine, Rimer Cardillo, improvizînd într-o grafie minuţioasă ireale geometrii spaţiale. În rest, lucrările oscilează între limitele unei gravuri tradiţionaliste (Lila Gonzales Lagrotta, Gladys Afamado, Luis Mazzey) şi jocul cu formele abstracte (Susana Picon).

AL. WILSON: Bicicletă, oţel; STUART TEPPER: Fără titlu, plastic, sfoară

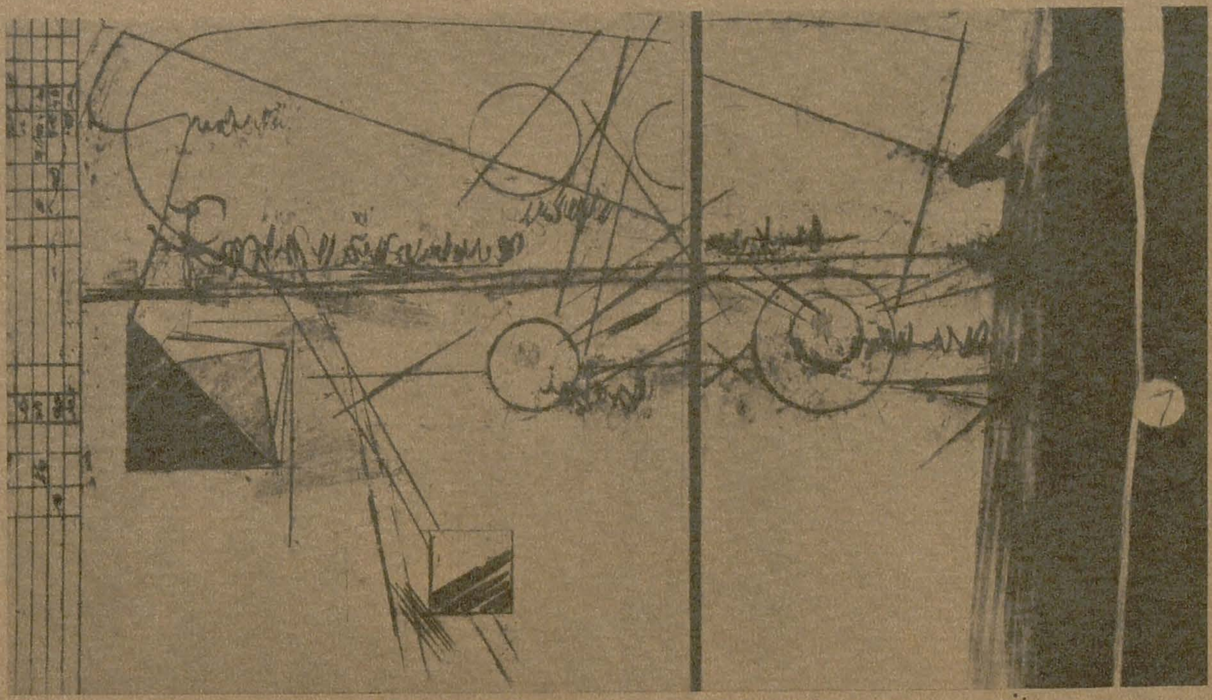




LEONILDA GONZALES: Compoziţie; CAUBIOS: Compoziţie III; CAPOZZOLI: Portret

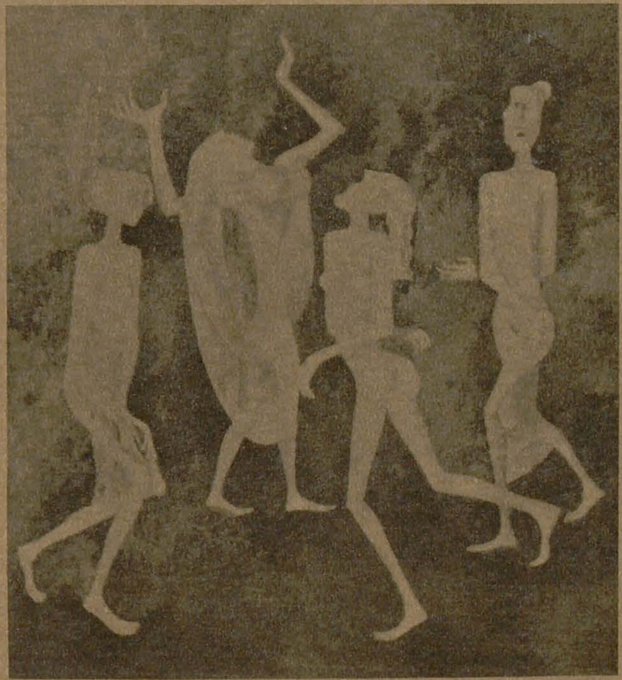


EXPOZIŢIA ARAD, ORADEA, CRAIOVA



BUCUREŞTI, februarie-martie 1972

Schimburile expoziţionale dintre diferitele centre şi Bucureşti au activizat dialogul dintre diferitele nuclee plastice, dintre acestea şi capitală.
Expoziţia deschisă la Bucureşti a filialelor *Arad, Oradea şi Craiova* indică sensibile variaţii de temperatură artistică de la un centru la altul.
Inevitabil, juxtapunerea în acelaşi spaţiu a devenit comparaţie, fiecare filială dîndu-şi în vileag odată cu timbrul specific şi nivelul. Avantajată prin afluxul unor tinere talente, filiala orădeană pare a avea şi cel mai intens « tempo » plastic, sesizabil îndeosebi în zona picturii şi a sculpturii. Aradul îşi dă « măsura » în primul rînd în zona artelor decorative, iar Craiova, unde există talente omologate (Eustaţiu Gregorian, Viorel Penişoară Stegaru ş.a.) şi certe virtualităţi plastice (dar nu actualizări), se prezintă la un nivel calitativ minimal.
Unii dintre aceşti artişti aparţin « tipului prospectiv », sînt pasionaţi de asimilarea noilor tehnici ale imaginii. Printre alţii, François Pamfil (Oradea). Dintre lucrările expuse, « Dulapul cu jucării » şi « Dimineaţa, primăvara », mici construcţii policrome în lemn, concretizează un sentiment de mare puritate, un fior poetic autentic. Kiss Alexa (Oradea) încearcă să dea expresionismului său abstract o alură « pop ». În « Lada cu zestre » el încorporează vehemenţei « gestului » elemente concrete situate în descendenţa unor tradiţii de artă populară. Proiecţiile subiective ale tînărului grafician Nistor Coita (Oradea) se organizează în binestăpînite sisteme de semne, în rafinate texturi grafice. Din ansamblul expus de meşterul orădean Fekete Iosif, cea mai reprezentativă sculptură — « Tinereţe » — mărturiseşte un « dor de geometrie ». Bogata producţie a sculptoriţei Rodica Stanca Pamfil (Oradea) — (oscilînd între figural şi eliberarea de « sclavajul referinţei ») — este mărturia unei viguroase « vis formativa ». « Înmulţire » şi « Conflict », sculpturile lui Ladislau Lata (Oradea), sondează febril posibilităţile expresive ale asocierii de materiale. Cantonarea momentană într-un suprarealism de nuanţă feeric-nostalgică a picturii lui Sever Frenţiu (Arad) explicitează virtuţi de veritabil « artifex », virtuţi pe care le desfăşoară şi în tapiseria « Iarba fiarelor » pe care o semnează împreună cu soţia sa Zizi Frenţiu. Maria Bodrogean e autoarea unor tapiserii de notabilă sinteză estetică şi tehnică. O.B.



În ilustraţie

NISTOR COITA: Compoziţie, gravură; RODICA STANCA PAMFIL: Forţe conjugate, lemn; FEKETE IOSIF: Muzica, lemn; IONEL MUNTEANU: Gemenii, piatră; SEVER FRENŢIU: Portret, ulei; NICOLAE JAKOBOVICS: Şedinţa modelelor, ulei

AGENDA

Răspunzînd invitației *U. A. P.*, la începutul anului curent, Akihiko Hatanaka, directorul *Galeriei Saikodo* a *Muzeului Central* din Tokio, a întreprins o călătorie în țara noastră. Oaspetele a vizitat galeriile de artă, expozițiile și saloanele deschise în acea perioadă precum și numeroase ateliere ale artiștilor bucureșteni. ■

Vizitînd pentru a doua oară România, ca invitat al *Institutului român pentru relațiile culturale cu străinătatea*, publicistul Moges Kay Larsen, consilier al *Institutului danez pentru relații culturale*, a avut, la 8 ianuarie a. c., o întrevedere la sediul *U. A. P.* cu sculptorul Patriciu Mateescu și criticii Amelia Pavel și Mircea Grozdea. Oaspetele s-a interesat îndeosebi de pictura și sculptura românească, avînd în vedere elaborarea unei cărți consacrate României, lucrare care va fi editată în Danemarca. ■

Joi 10 februarie a.c. a avut loc la București un *Colocviu « Pallady »*, organizat de *secția de critică* a *U. A. P.* și de *secțiunea română A. I. C. A.* În sala de conferințe a *Uniunii Artiștilor Plastici* au luat cuvîntul artiști, critici de artă și colecționari, evocînd figura lui Pallady, opera pictorului, sensurile și valoarea acesteia în cultura românească și în arta universală. Lista vorbitorilor a cuprins pe Henri Catargi, artist al poporului, Ion Frunzetti, Dan Hăulică, Aurel Broșteanu, Barbu Brezianu, Vasile Drăguț și Iulian Mereuță, critici de artă, Alexandru Paleologu, publicist, Paul Gherasim, pictor. S-a citit o evocare despre Pallady a colecționarului bucureștean Dr. Mircea Iliescu. ■

În seara de 17 februarie a. c. s-a desfășurat la sediul *U. A. P.* din capitală un *simpozion* dedicat taberelor de sculptură de la Măgura (Buzău) — relevînd retrospectiv rezultatele artistice obținute în edițiile din anii 1970 și 1971 și analizînd sensurile teoretice și practice ale acestor experiențe, posibilitățile ce le deschid, legătura lor cu peisajul și tradițiile naționale. Au prezentat comunicări: Arhitect C. Joja, Dan Hăulică, Paul Petrescu, Vasile Drăguț, Octavian Barbosa și Anca Arghir, critici de artă, Gh. Coman, sculptor, și Ion Sălișteanu, pictor. ■

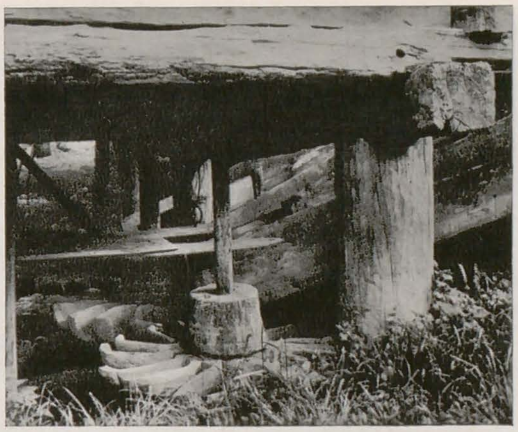
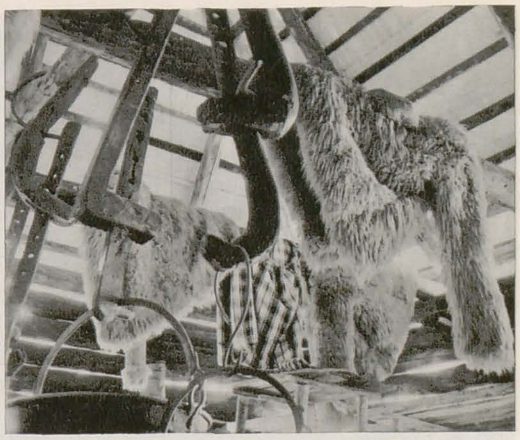
La 16 martie a avut loc, la sediul *U. A. P.*, ședința de inaugurare într-o nouă formă organizatorică a *Cenaclului tineretului* de pe lîngă *Uniunea Artiștilor Plastici*, din care fac parte absolvenți ai institutelor de arte plastice și membri ai *U. A. P.* (a căror vîrstă nu depășește 35 ani). Din conducerea cenaclului fac parte pictorul Octav Grigorescu, președinte, pictorul Gheorghe Anghel, vicepreședinte, precum și un colectiv de tineri artiști și critici de artă. În cadrul ședinței inaugurale au fost prezentate și dezbătute regulamentul de funcționare al cenaclului și planul de activitate pe anul în curs. ■

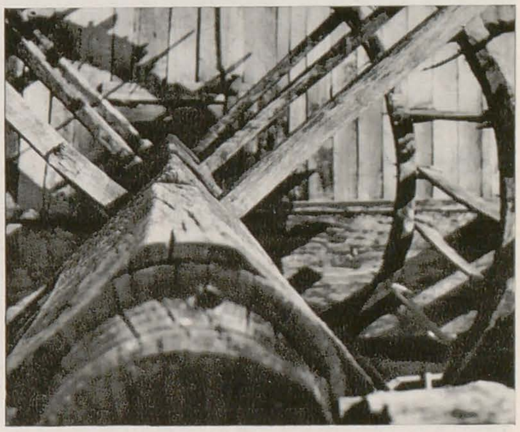
Răspunzînd invitației *U.A.P.*, doamna Isabella Constantinescu Kerkhoven, directoarea *Fundației române Ioan și Maria Constantinescu* din Haga, ne-a vizitat țara în perioada 18—23 martie.
Interesîndu-se de arta contemporană românească, doamna Kerkhoven a vizitat numeroase ateliere ale artiștilor bucureșteni în vederea organizării la Haga a două expoziții — de tapiserie și ceramică, la galeria *Pulchry Studio*, și de pictură, la galeria *Panorama Mesdaag*. ■

Între 29 martie și 7 aprilie, o delegație oficială a *U.A.P.* a întreprins o călătorie la Moscova, cu prilejul semnării *înțelegerii de colaborare* dintre uniunile artiștilor plastici din țara noastră și din U.R.S.S. *Înțelegerea de colaborare* pe exercițiul 1972—1973 a fost semnată, din partea română, de Ion Irimescu, artist al poporului, și Marcel Chirnoagă, secretar al *U.A.P.*, iar din partea sovietică, de către Vladimir Volodin, Iurii Konstantinovici Koradev, secretari ai *U.A.P.* din *U.R.S.S.*, și I. Gromîko, președinte al filialei bieloruse a *U.A.P.* din U.R.S.S. Delegația română a vizitat ateliere ale artiștilor din Moscova, expoziții, muzee etc. și a întreprins o călătorie pe coasta Mării Negre, vizitînd stațiunea Gurzuf și orașele Ialta și Simferopol. ■

În baza *înțelegerii de colaborare* dintre uniunile artiștilor plastici din țara noastră și din U.R.S.S., pictorii sovietici Vladimir Stojarov și Stanislav Torlopov ne-au vizitat țara în cursul lunii aprilie, cu prilejul organizării la București a expoziției de pictură și sculptură a unui grup de artiști din R.S.F.S.R.
Oaspeții au vizitat de asemenea stațiunile de pe litoralul românesc ale Mării Negre precum și orașele Sibiu și Brașov. ■

În seria marilor retrospective consacrate artei românești din prima jumătate a secolului al XX-lea, *Muzeul de artă al R.S.R.* a prezentat în perioada martie-aprilie expoziția Ion Theodorescu-Sion. Retrospectiva a cuprins 109 lucrări (pictură în ulei, tempera, guașă, acuarelă, desene) reprezentative pentru ansamblul operei artistului, pentru multiplele sale preocupări. Lucrările au fost selecționate din colecțiile *Muzeului de artă al R.S.R.*, *Muzeului Zambaccian*, ale muzeelor de artă din Arad, Bacău, Baia Mare, Brașov, Cluj, Constanța, Iași, Sibiu, Timișoara, Topalu, ale *Bibliotecii Academiei R.S.R.* precum și din numeroase colecții particulare. Catalogul expoziției a fost realizat de Doina Schobel și Hariton Clonaru. O reducție a retrospectivei, cuprinzînd 70 lucrări de pictură, a fost prezentată, în continuare, la Brăila și la Cluj (perioada mai-iunie). ■



EXPOZIȚII POSIBILE

LEMNUL EXPRESIE ȘI TEHNOLOGIE

PREZINTĂ ANATOL MÂNDRESCU

Reporter. Programul acestei « expoziții posibile » pare a voi să confirme opinia după care la noi se poate vorbi de o « cultură a lemnului ».

Anatol Mândrescu. Fără îndoială, există o cultură a lemnului la români, dar această afirmație nu este tema-program a expoziției, ci numai termenul de referință. De altfel, ar trebui amintit că o cultură a lemnului nu e un apanaj al românilor, cum le place să creadă unor comentatori ai specificului național. Într-o tehnică a cioplirii sau incizării a existat o permanentă producție figurală sau decorativă de acest fel, care atestă familiaritatea stabilită — s-ar putea spune în chip ancestral — cu lemnul. Mi se pare semnificativă prelungirea acestei producții în arta noastră actuală, ca o manifestare a factorului de continuitate care prezidează cultura contemporană românească. Pe de altă parte însă există o direcție contemporană a prelucrării lemnului în spiritul structurilor funcționale din utilajul industriei rurale sau din domeniul structurilor arhitecturii populare în lemn. Și această precizare mi se pare urgentă, importantă ; astfel ne apropiem oarecum de argumentul princeps al expoziției.

Rep. E vorba despre ceea ce e desemnat uneori ca fiind « constructivism folcloric »?

A. M. S-a numit așa mai curînd prin metaforă sau prin extensia termenului « constructivism ». Configurațiile analizate relevă evident o mentalitate constructivistă; tehnologia este aici construcția, îmbinarea; cioplirea, incizia intervine secundar sau incidental. Desigur, atare mentalitate este implicată în diferite grade, de la un minimum în cazul extrapolării modelului din fondul structurilor patrimoniale — de care aminteam — pînă la atitudinea de esență constructivistă.

Rep. Credeți că avem de-a face, în acest caz, cu o afiliere la mișcarea artistică actuală internațională?

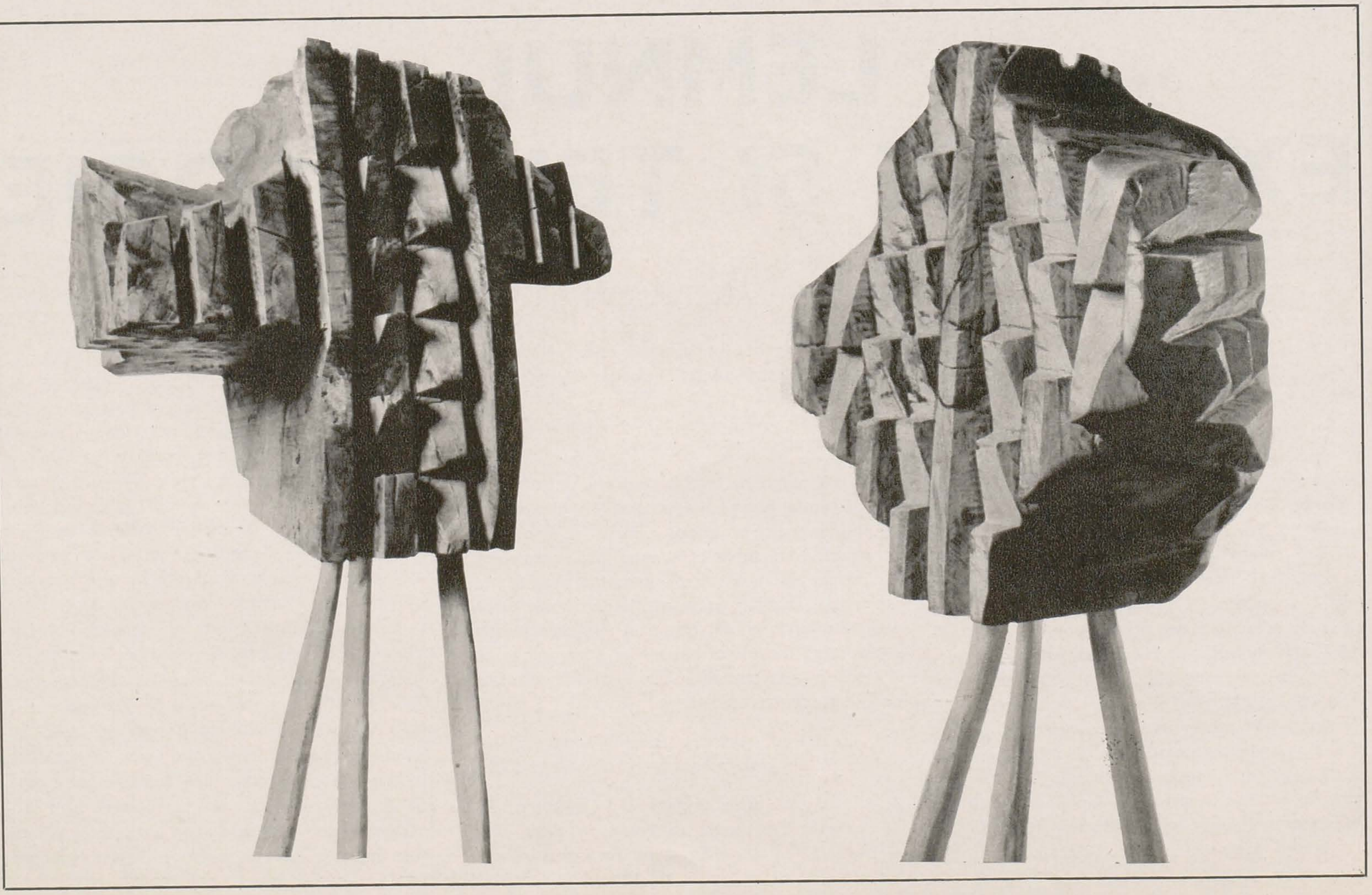
A. M. Contest orice diagnostic de epigonism sau de mimetism în raport cu aceste curente. Cred, dimpotrivă, că e un fenomen perfect original al artei românești, solidar însă cu cele mai pozitive tendințe, cu sensul devenirii artei actuale pe plan mondial; atestă o atitudine în care dictează puternic marile interogații ale epocii și în care acționează consecințele revoluției tehnico-științifice. Așa se explică și afinitatea pentru structura-unealtă. Numai că modelul acestei arte la noi este autohton, implică un șir de elemente estetice originale și este mai ales raportat la un arhetip al activității productive. Opțiunea pentru structura paradigmatică a uneltei, pentru așa-zisul « constructivism » primitiv, este un simptom al participării la condiția artei în lumea de azi. Atingem acum esența argumentului critic al expoziției. Ajunsă la ultimele consecințe ale unui proces istoric, arta este pusă în situația de a-și cerceta însăși fundamentele, justificarea funcției sale în societate, și este condusă de propriile-i legi să-și caute rațiunea de a fi — dintr-o nouă perspectivă istorică — în calitatea de activitate umană constructivă mai mult decît în calitatea estetică. Astăzi, problema

GEORGE APOSTU

Apostu împinge structurile către rosturi simbolice, tinzînd la o recuperare a spiritului mitologic al artei. Acest « atelier » în aer liber este ilustrația necesității de a crea.

O mai recentă serie de lucrări exploatează efectele de cioplire adîncă, arhitecturînd un volum autonom.

GEORGE APOSTU

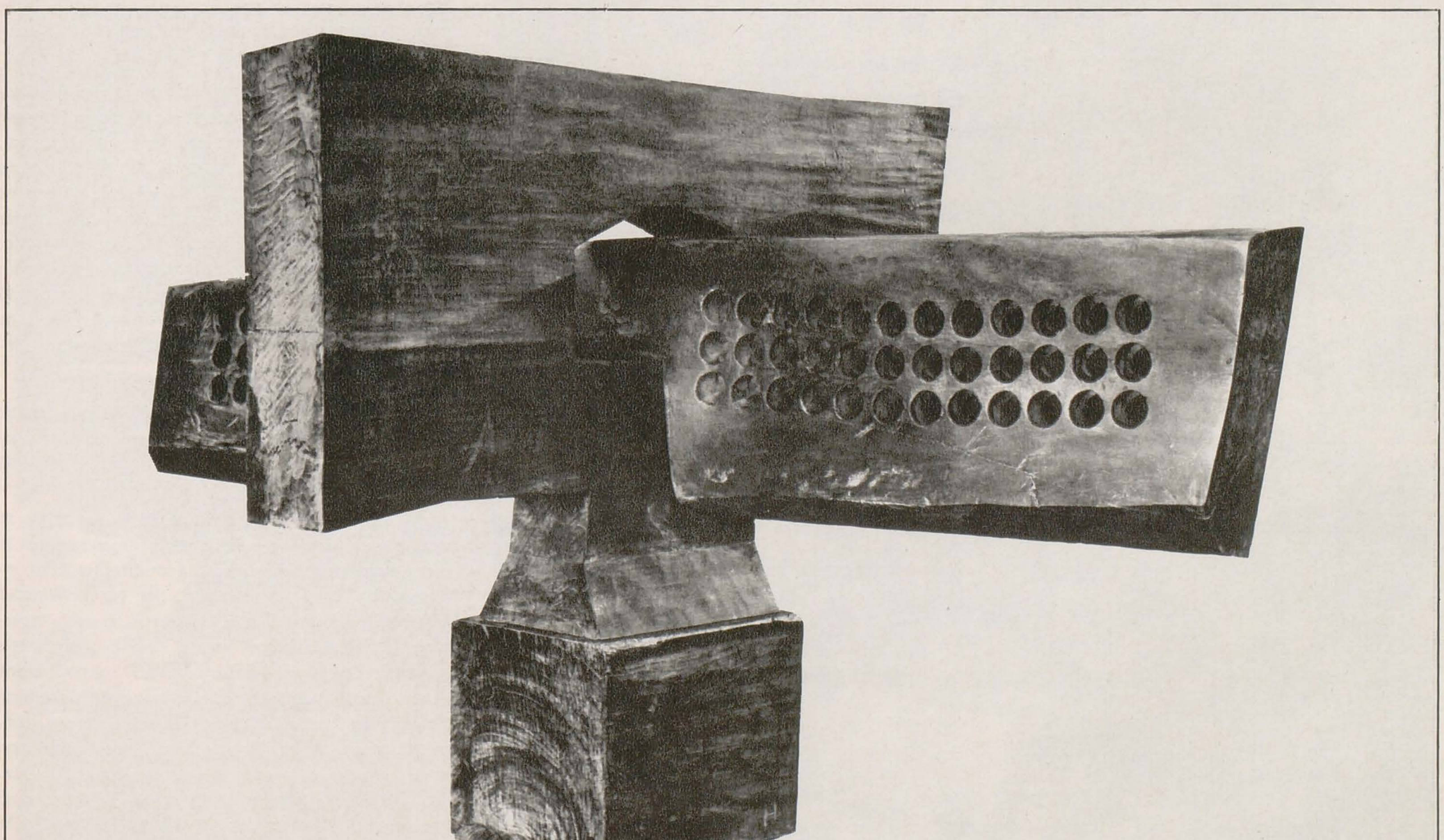


GH. ILIESCU-CĂLINEŞTI

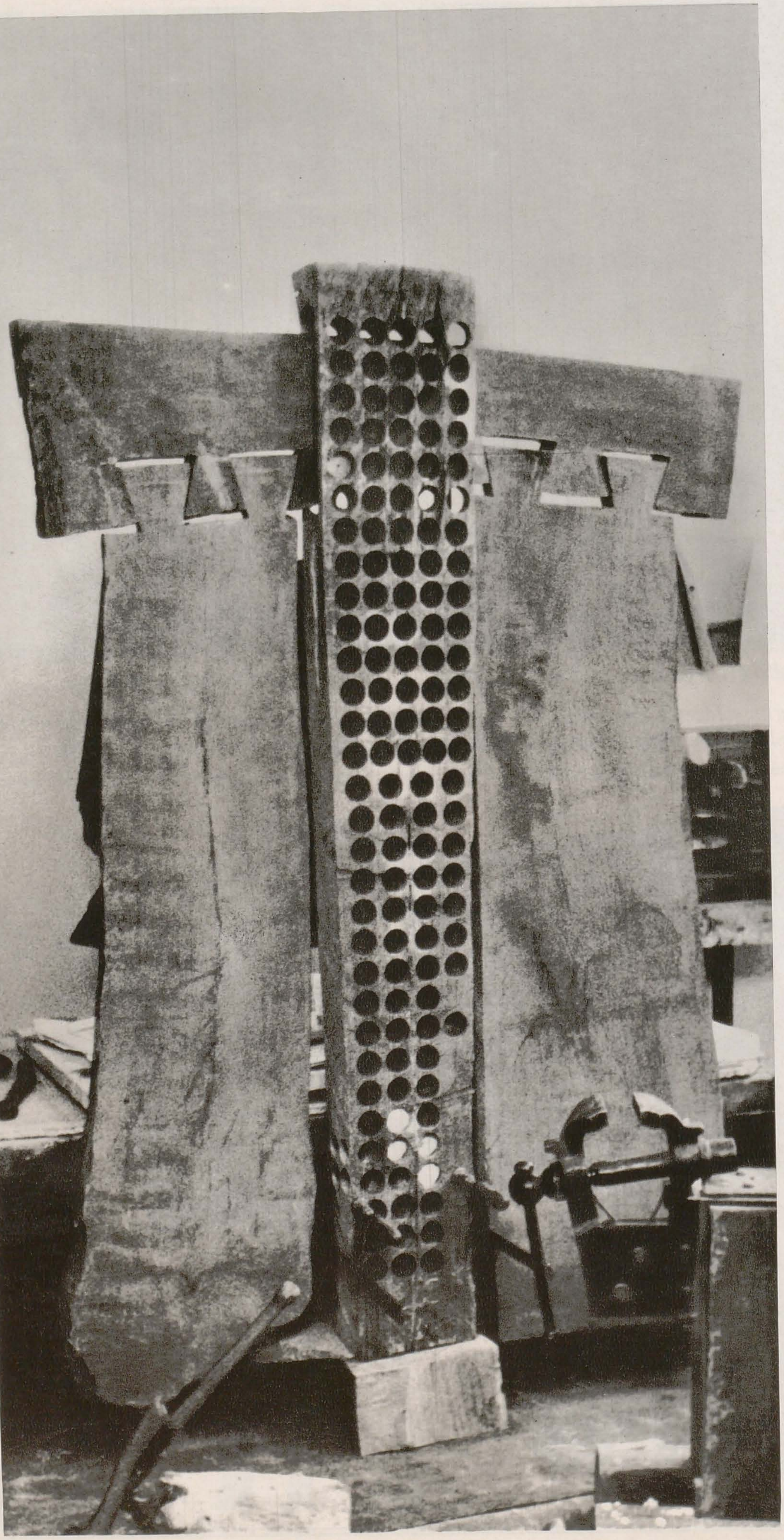
În sculpturile lui Călineşti, modelul-unealtă transpare cu evidență, transferat în hiperbolice simboluri de vitalitate.

« Mobìlele » lui Maitec sînt concepute prin refacerea sincretismului obiect uzual—obiect artistic, pe o treaptă de gîndire artistică în care expresia materialului este legată de expresia funcției: mimează un mecanism simbolic, menit manevrării.

OVIDIU MAITEC



OVIDIU MAITEC



crucială care se pune artei este o problemă de *ontologie* înainte de — și pentru a putea redeveni o problemă de *axiologie*. Categoria de activitate care se numește artă se reface din cenușă, începînd noul ciclu al evoluției în condițiile unei epoci de răscruce a civilizației, a existenței umane, și anume de la situația de **techné.** Hotărîtoare e împrejurarea că renașterea are sau poate avea loc într-un cîmp de forțe dominat de spiritul constructivității — deci, după părerea mea, cîmpul configurat de convergența revoluției socialiste și a revoluției tehnico-științifice poate fi considerat ca privilegiat. Interesul pentru structurile funcționale țărănești și meșteșugărești e un fenomen paralel — în sensul sincroniei — cu manifestările sincretismului tehnico-estetic în arta internațională ; în particularitățile acestei creații își spun cuvîntul raționalitatea constructivă, o înțelegere sensibilă a materialului, date care definesc omul actual nu prin ruptură, înstrăinare, unidimensionalizare, ci prin sinteză, sub specia unității, a integralității. Concepția de artă pe care vreau să o ilustrez prin selecția prezentei expoziții e marcată de o severă economie a configurației ; aceasta e o calitate specifică, în care găsesc exprimată concepția tehnicii-ca-prelungire-a-naturii, spre deosebire de culoarea spectaculară și gratuită sau defetistă din alte configurații care citează « mașina » ca pe un element anti-uman, acceptat sau respins ca atare. Sincretismul artă-tehnologie implică astfel în cazul artei românești integritatea raportului om-natură, adînc implicată în structura esteticului la români. În însăși configurația simili-funcțională, este inclusă discret dar perceptibil această expresie a cosmicului, ceea ce dă o savoare caracteristică obiectelor.

Rep. Aveți în gînd afirmațiile lui Giulio Carlo Argan despre emergența comportamentului artizanal, salutară pentru renașterea artei?

A. M. Doar în măsura în care se poate verifica ipoteza că prin emergența acestui comportament obiectele nu devin artizanale prin finalitate ci, dimpotrivă, că elementul artizanal din ele mijlocește expresia umană în atare formă de artă, determină *semnificația de artă a unei anume etape de exaltare a tehnologiei*, apărută necesar în istoria omului. Cu alte cuvinte, socotesc că arta spațială în lemn este validă în măsura în care în forma ei se manifestă *situația ontologică de sincretism între funcția de expresie simbolică a muncii și cea de expresie simbolică a comunicării umane.*

Rep. Se poate conchide că programul critic al acestei « expoziții posibile » este de a pune în lumină apariția unei sculpturi obiectuale de factură originală autohtonă?

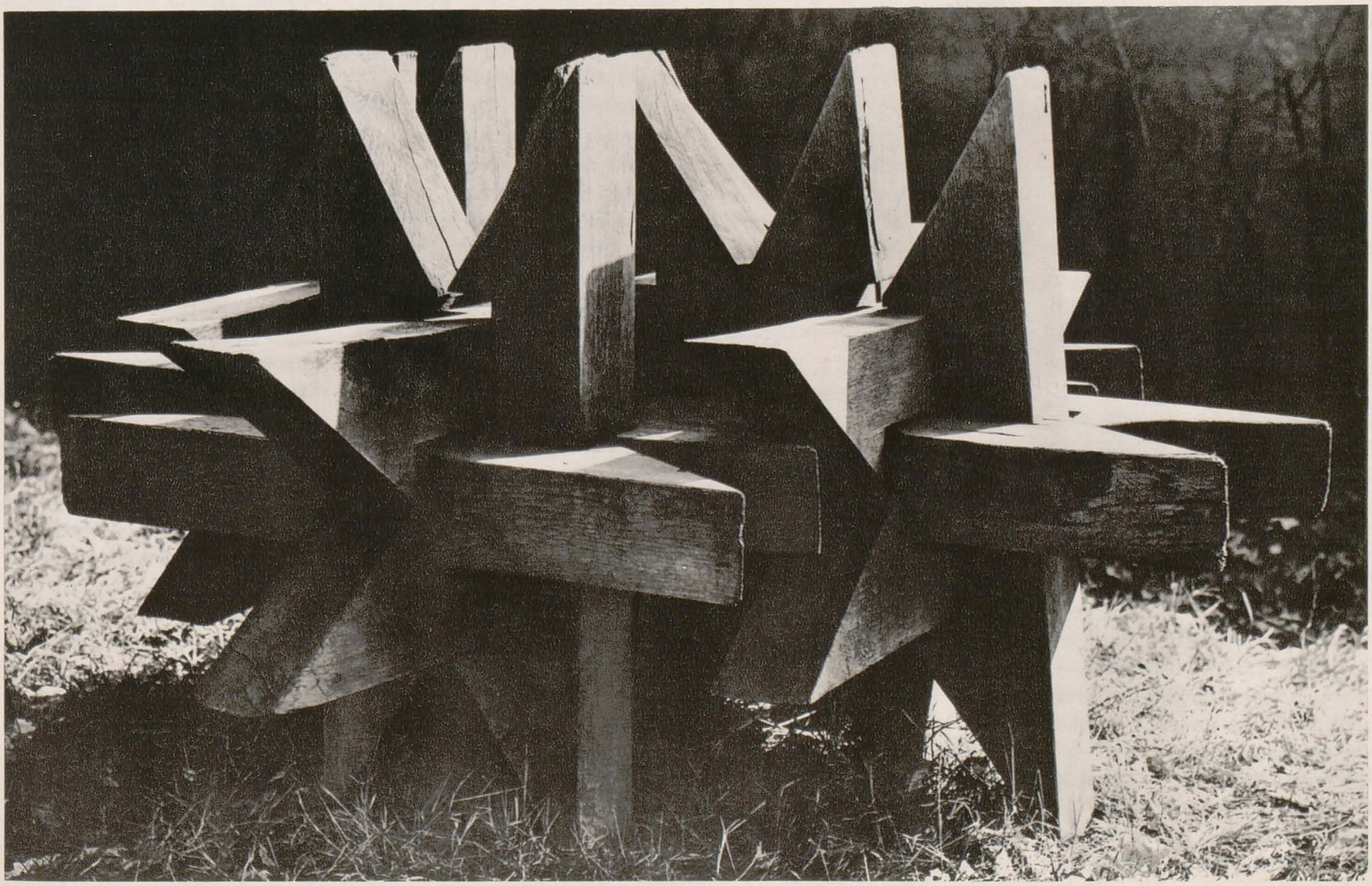
A. M. Mai exact, programul critic în expoziția de față este o propunere de a discerne momentul în care « sculptura în lemn» ia o direcție contemporană de dezvoltare, o direcție care valorifică nu tradiția cioplitului artizanal rustic, ci vechi structuri funcționale, configurate într-o combinație compatibilă cu propensiunea artei contemporane pentru *condiția de techné*. Selecția lucrărilor expuse în paginile revistei trebuie să demonstreze conștiința acestei condiții de techné a plasticii ; nu este o expoziție consacrată unor sculptori în lemn, nici măcar problemelor sculpturii în lemn, ci unei probleme fundamentale : momentul și modul în care spațiul cultural românesc emite o energie capabilă să reafirme arta ca model al activității productive. ■

MIRCEA SPĂTARU

Lucrarea lui Spătaru sugerează un motiv tehnologic prototipal, roata, dezvoltată plastic de la cerc la suprafaţă şi la volum, şi propusă pentru utilizarea ambientală. Seria se desfăşoară ca un parapet, mimînd funcţionalitatea gardului.

În această piesă de Mihai Olos tema este însăşi structurarea ca mod de îmbinare constructivă — ilustrare a acţiunii-tehnică.

MIHAI OLOS



ANTINOMIILE CRITICII DE ARTĂ

RADU BOGDAN

Se vorbește uneori despre critica de artă ca despre o disciplină a determinării obiective a valorii artistice. Nu puțini sînt cei ce pretind criticii să opereze cu aceeași rigoare și răspundere cu care operează așa-numitele științe pozitive.
Problema calității « științifice » a criticii de artă a devenit cu deosebire acută din clipa în care, contrariat de anumite producții ale artei contemporane, publicul s-a așteptat din partea criticii la o intervenție capabilă să-i înlăture toate nedumeririle. Intervenții s-au produs, dar, cu neglijabile excepții, eficiența lor a rămas iluzorie. Mult prea puține din criteriile de judecată (de fapt, de *pre-judecată* !) ale publicului au putut fi clintite cu argumentele criticii, chiar și atunci cînd reprezentanții ei ofereau garanția competenței și seriozității. Prăpastia dintre public și acele opere de artă care, pe drept sau pe nedrept, îl șochează, vizează nu numai pe autorii operelor în cauză, ci și pe criticii care încearcă fie și numai o simplă explicare, dacă nu chiar o susținere a valorii acestor opere. Și întrucît din ambele părți controversa se duce adesea de pe poziții categorice, implicațiile ei ajung să pună în discuție însuși caracterul criticii de artă ca modalitate și instrument de cunoaștere obiectivă. Indiscutabil însă că, alături de sensibilitate și inteligență, în primul rînd planul metodologic este cel ce are capacitate să se poarte garant pentru calitatea științifică a criticii. Probitatea și spiritul de răspundere al criticului se ilustrează nemijlocit prin felul *cum* procedează el ca să-și adune datele și să tragă concluziile, cum înlănțuie judecățile și *pe ce bază* și le constituie.
Cu secole mai vechi este conflictul care desparte critica nu de public, ci de artiști. Intervin, în chiar esența criticii de artă, considerată ca practică a unei anumite activități de elaborare spirituală, o seamă de antinomii. Prima din acestea constă în faptul că, pentru o întemeiere cît de cît convingătoare a judecății, criticul este nevoit să invoce argumente care presupun o transpunere a percepțiilor sale sensibile — impresii, senzații — în concepte, în noțiuni, adică în cuvinte. Este limpede că dacă prin specificul lor artele plastice ar ține de ordinul discursivității, ele n-ar mai *trebui* să fie « plastice », ci ar putea fi, mult mai corespunzător, arte verbale, sau ale scrisului. Ele, deci, *nu pot* exprima în scris, noțional, ceea ce exprimă plastic. Delacroix afirma că frumusețea picturii « constă mai ales în lucrurile pe care cuvîntul nu posedă abilitatea să le exprime ». Criticul, așadar, fie el și cel mai desăvîrșit, nu face decît să transfere o expresie sensibilă dintr-un specific într-altul, dintr-un gen întralt gen, din plastic în literar. Dar, vrînd-nevrînd, criticul e astfel silit să denatureze din notele caracteristice, unice, ale genului pe care îl transferă. În cazul cel mai fericit, echivalența stabilită are valoarea unei metafore revelatorii. Din păcate, istoria a cunoscut rareori critici îndeajuns de înzestrați pentru a fi capabili să creeze asemenea metafore. De aici sentimentul artistului, mult prea adesea îndreptățit, că pe undeva criticul îl trădează, îl răstălmăcește, mistificînd publicul.
O a doua antinomie, decurgînd oarecum din prima, constă în aceea că actul critic — mai cu seamă atunci cînd are în vedere o operă originală — fiind întotdeauna posterior actului creator, nu poate apela la judecăți întemeiate pe suficiente noțiuni comparative : îi vor lipsi, de fiecare dată, tocmai acele noțiuni și criterii încă neomologate critic de conștiință, neadjudecate, de fapt *nevalorizate*, deoarece valorizarea lor e operată în chiar practica artistului, iar aceasta o precede în mod fatal pe a criticului. Tot Delacroix afirmă : « Critica urmează producțiile spiritului așa cum umbra urmează corpurile ». Pentru o mai clară punere a problemei, care nu se lasă condensată în doar cîteva fraze, să-mi fie îngăduit să recurg, în ciuda lungimii, la un citat desprins din cartea lui Etienne Gilson, *Pictură și realitate* :
« Neroziile care, în materie de pictură, alcătuiesc *sottisier*-ul criticii profesionale sau particulare, au adesea la origine obișnuința de a trata arta picturii ca pe o varietate a artelor limbajului și de a o judeca în consecință, cînd, de fapt, ceea ce ar trebui să judece spectatorul, fie el sau nu critic, este raportul reciproc între propria sa sensibilitate și obiectul de apercepție pe care i-l propune pictorul. Este adevărat că această experiență estetică nu ține de ordinul discursului, ordin propriu criticii. Așadar, dacă e vorba de vreuna din artele plastice, se poate spune că criticul și-a ales un obiect despre care îi este imposibil să vorbească. Ceea ce îl obligă să se retragă în zona noțiunilor și a cunoașterii, ale cărei semne firești sînt cuvintele. Din nefericire, și aici Delacroix are dreptate — spune Gilson referindu-se la citatul din *Jurnal*, pe care l-am transcris mai sus — prin chiar aceasta, criticul se condamnă la a ajunge întotdeauna prea tîrziu. Dacă opera în cauză e mai curînd o imagine decît o pictură, criticul are despre ce vorbi, căci imaginile țin de ordinul limbajului și atunci scriitorul uzează de semne pentru a se exprima cu privire la alte semne ; dar dacă lucrul despre care vorbește este o operă propriu-zis picturală, el nu dispune de nici un cadru gata făcut, de nici o noțiune anterioară operei și care să fie pregătită a primi acel lucru. Pictorul însuși a plecat de la o formă germinală care nu s-a definit în propria sa gîndire decît pe măsură ce opera i se plămădea în mînă. Opera odată terminată, pictorul nu este întotdeauna sigur că ea ar fi exact aceea pe care și-a propus-o. În timp ce lucrează, toate problemele de soluționat — alegerea unei tehnici și a unor mijloace de execuție — se pun și se rezolvă pentru pictor în raport cu germenele operei care-și vrea nașterea într-însul și prin el. Criticul, dimpotrivă, neavînd nici o participare la acest efort creator, nu poate iudeca opera

nouă decît plecînd de la reguli împrumutate cunoașterii unor opere anterioare, a căror experiență deja o posedă. Iată-l deci în coada lucrurilor. Chiar dacă îl judecă pe artist după anumite opere ale sale anterioare, criticul se referă la soluția unor probleme picturale ale căror date erau diferite. Fără îndoială, există reguli generale confirmate prin creația tuturor artiștilor, dar criticul nu cunoaște dintre aceste reguli decît pe cele deja descoperite de pictori în trecut. Propriul creației artistice constă în a trece dincolo de aplicațiile particulare ale acestor reguli confundate cu regulile înseле. Aici este opera creatoare a pictorului şi ea îi constituie însuși stilul: a găsi în legile permanente ale artei sale cu ce să se elibereze de alte stiluri, care sînt consecințe legitime dar nu necesare ale acestor legi. Criticul nu are așadar sub ochi decît soluția unei probleme ale cărei date îi scapă inevitabil ».

În sfîrșit, o a treia antinomie, poate cea mai importantă prin consecințe, constă în imposibilitatea demonstrării emoției estetice. Același Gilson a remarcat cu multă dreptate: « Unanimitatea atît de frecventă cu privire la obiectul admirației comune, se întinde rareori asupra motivelor invocate s-o justifice ». Fenomenul este firesc, pentru că substanța experienței estetice ține cu preponderență de categoria sensibilului, nu de aceea a conceptualului, a logicului. Cu atît mai naturală este deci divergența de opinii critice, manifestabile față de un același obiect artistic de către persoane egal de competente în a-l judeca. Și apoi să nu uităm că la baza aprecierii critice stau ceea ce numim în mod curent *impresiile*.

Din nefericire, în practică, foarte adesea, impresiile nu sînt controlate nici de cel care le afirmă, nici de cel căruia îi sînt afirmate; de unde geneza, în interpretarea critică, și adesea în valorizare, a unor mituri. Nu rare sînt cazurile cînd consecințele se repercutează direct asupra istoriei artei, influențîndu-i criteriile de selecționare. Aici se deschide un capitol care mă obligă să mă întorc pentru o clipă la funcțiile criticii ca gen literar și, în strînsă dependență de aceasta, la sfera ei de acoperire și eficiență socială.

De la simplul articol sau cronică de gazetă, pînă la eventualul amplu tratat științific, trecînd prin studiu și eseu, există felurite modalități ale criticii ca gen literar, în funcție de scopul pe care fiecare din acestea și-l propune, și de condițiile tehnice obiective care le determină. Cronica de ziar, sau de revistă săptămînală, își are exigențele ei tehnice și sociale bine definite, legate de un scop educativ imediat, de o prezență promptă în semnalarea manifestărilor și fenomenelor, de un imperativ cultural-propagandistic care nu trebuie neglijat, în sfîrșit, factor ultim dar nu ultimul ca importanță, de un spațiu ce nu poate fi decît restrîns. Promptitudinea și concizia sînt două elemente care dacă e drept că răspund cu succes specificului și imperativelor presei, ba totodată și imperativelor culturale de masă, e tot atît de drept că, în general, impietează asupra rigorii științifice a afirmațiilor și argumentărilor pe de o parte pentru că nu lasă timp suficient sedimentării impresiilor și verificării lor, cercetării metodice a bazei lor obiective, pe de alta pentru că obligă, mai mult sau mai puțin, la eliminarea anumitor implicații analitice și definitorii, ca și la eliminarea nuanțelor de caracterizare și apreciere. Vrînd-nevrînd, cronica devine astfel un gen oarecum expeditiv, spontan, înclinat spre aforism, maximă și sentință, cu formulări care riscă să acorde o preponderență mult exagerată expresiei afective în raport cu construcția rațională, logică, cu alte cuvinte, în raport cu alegația științifică. De aici, caracterul mai întotdeauna impresionist al criticii cronicărești, pur publicistice. Mă încumet chiar să spun, caracterul ei mai întotdeauna *provizoriu*, de foarte pronunțată relativitate.

Trebuie oare să deducem, din cele arătate mai sus, totala ineficiență științifică a cronicilor plastice, defectuozitatea lor culturală, sau chiar pericolul unei propagări de false noțiuni, de false idei? Ar fi desigur absurd să legăm asemenea consecințe strict de faptul că este vorba de niște simple « cronici ». Cînd am vorbit de caracter « impresionist », n-am înțeles prin aceasta obligatoriu *arbitrar*, eronat, ca neputînd fi, la rigoare — nu însă în cuprinsul însuși al cronicii — dovedit ca valabil din punct de vedere științific. M-am referit numai la faptul că o cronică este de obicei, prin chiar genul ei, o etalare afirmativă de impresii, că în funcție de *enunțarea* impresiilor, și mult mai puțin de *motivarea* lor, își dezvoltă autorul ei judecățile, și că la aceasta îl obligă în primul rînd condițiile obiective. În rest, se înțelege că depinde de calitatea profesională a criticului, de experiența și de competența lui, ca judecățile sale, fie ele chiar formulate impresionist, lapidar și categoric, să fie juste; sînt însă mult mai reduse șansele ca această justețe să fie atinsă cu imperativele urgenței și comprimării la care te supune genul. Chiar și cînd afirmațiile unui cronicar critic sînt pertinente, *obiectiv* pertinente, acoperirea lor științifică nu e mai niciodată explicită (repet: n-o îngăduie genul, condițiile!), ci presupusă, subadiacentă, posibil a fi demonstrată altcum și în altă parte decît în cronica propriu-zisă. Așadar, într-o cronică, argumentul principal al « demonstrației », valoarea ei științifică, sînt date de *autoritatea criticului*, de faptul că publicul este îndreptățit să se *încreadă* în impresiile sale, în judecățile de gust, dacă vreți, în *metaforele* sale.

Considerarea aspectelor antinomice de mai sus nu este menită să susțină caracterul agnostic al criticii de artă. Ceea ce doresc să se înțeleagă este posibilitatea *limitată și relativă* a cunoașterii critice, în funcție de însăși esența calității ei, motivele pentru care o critică de artă cu pretenții cît de cît științifice exclude din capul locului orice dogmatism și normativitate rigidă.

Critica de artă constituie ca mod de expresie un gen literar și genul acesta cunoaște, cînd se împlinește pe sine, cînd își respectă profilul *specific*, o perpetuă îmbinare a rigorilor științei cu fantezia creatoare, a rațiunii docte cu intuiția sensibilă, aș putea spune chiar, mai degrabă, o continuă pendulare între domeniul măsurilor exacte și cel al enunțărilor sugestive, de numai aproximativă, sau chiar nulă, rigoare demonstrativă, totuși nu mai puțin revelator de adevăr.

Nu pierd din vedere că metodele cele mai noi ale criticii, cum ar fi de pildă cele care sub o formă sau alta se reclamă de la structuralism, tind, aparent fără contrazicere, spre măsura și precizia științelor pozitive. Decît că, de obicei, aceste metode — care pot fi adesea deplin valabile pentru ceea ce își propun să elucideze — nu mijlocesc prin nimic apropierea emoțională de artă. Ele duc în general la o cunoaștere care nu trece dincolo de elementul strict formal, — de organizare, structură, sistem; tot domeniului expertizei, al asemănării și deosebirii, într-un cuvînt al *individualității* artistice (privită sub raportul recunoașterii paternității operei) se dovedesc a fi cele mai utile.

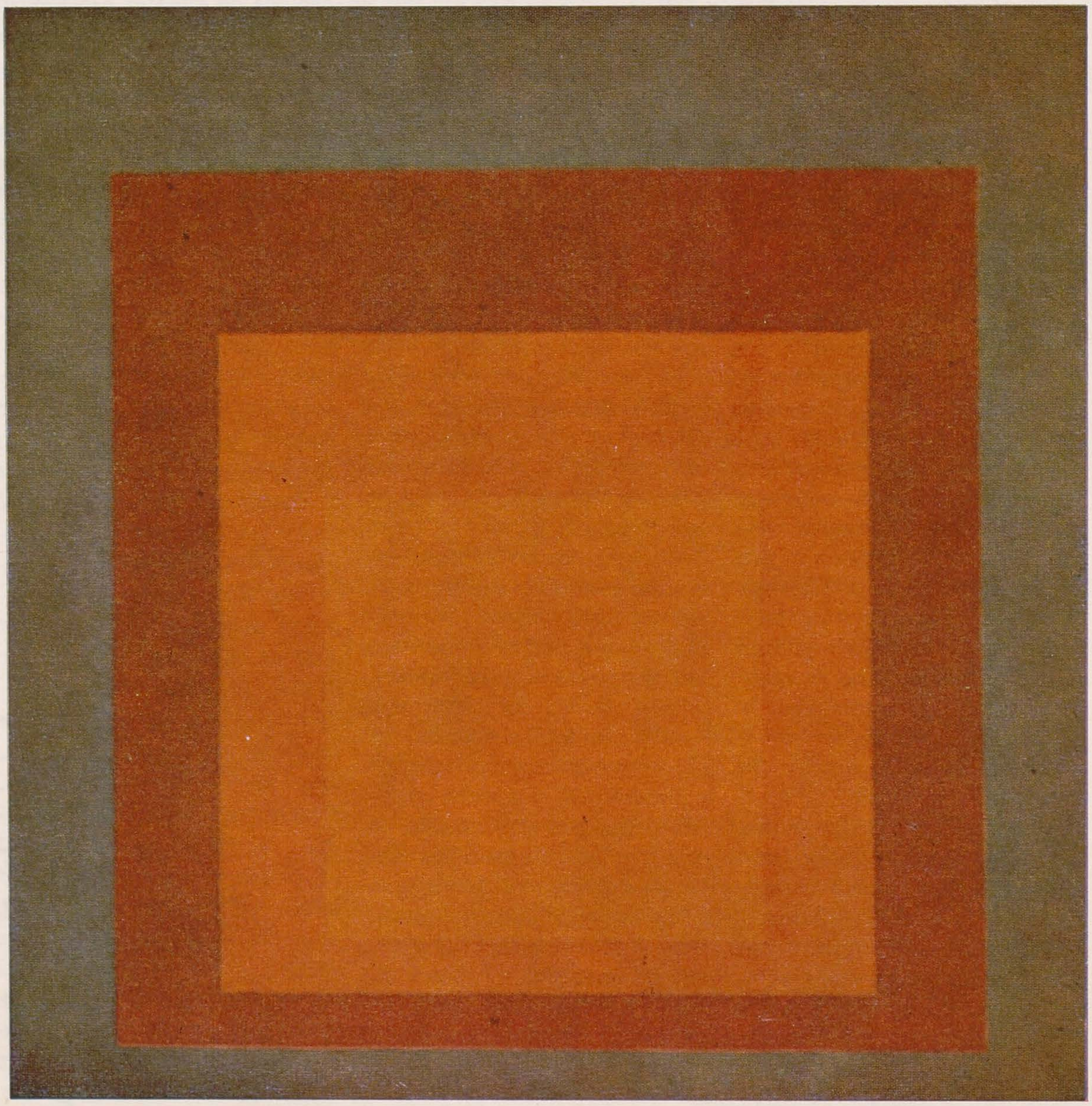
Pentru critica de artă, așa cum apare ea considerată aici, astfel de metode rămîn deci instrumente auxiliare, contribuții la realizarea unei perspective globale, în care o dată mai mult cunoașterea poetică (intuitivă) își află locul alături de cunoașterea științifică propriu-zisă. Ca să fie exactă, *multiplu* adevărată în concluziile ei, critica trebuie să fie în continuare *și* sugestivă, deschizătoare a căilor de acces spre vis și poezie. Orice stricare a echilibrului dintre rigoarea științifică și rigoarea poetică, prin interesul arătat uneia în dauna celeilalte (de eliminarea vreuneia nici nu mai vorbesc), este de natură să altereze valoarea și eficiența criticii de artă.

DESPRE CULOARE

TITUS MOCANU

În calitate de atribut al formei, culoarea trebuie privită în așa fel, încît, potrivit unei definiții clare, acest parametru expresiv urmează să capete atît un înțeles fizical, cît și unul fundamental plastic. În acest sens, culoarea reprezintă o relație care se întemeiază pe doi poli antinomici. Față de acești poli, ea dobîndește semnificație, justificare psihologică și profunzime expresivă. Astfel, culoarea apare, întotdeauna, ca fiind raportul dintre un nivel *psihologic* (nivel care își are temeiul în planul percepției vizuale, unde acționează sistemul retinei) și nivelul *sensibilității estetice*. Aceasta din urmă aprofundează plastic impresiile venite pe calea laborioasă a ansamblului de reacții ale retinei și le interpretează. Este limpede că primul nivel — sau acela al trăirilor psihologice, nivel ce apare determinat de întregul domeniu al stărilor *difuze* instaurate în cazul luărilor de act de prezența culorii — presupune existența a două temeiuri obiective. Primul temei este strict *fizical*. El constă din însuși fenomenul descompunerii luminii. În urma acestei descompuneri, fiecare element dobîndit se definește printr-o anumită dimensiune ; aceasta este lungimea de undă. Al doilea temei este dat de sistemul *pigmentației chimice*, naturale. O asemenea pigmentație aparține specific fiecărui lucru din lume. Dacă aproape toate obiectele existente în lume se bucură de această însușire esențială a pigmentației materiale, rezultă că, sub influența luminii albe, concepută ca martor — lumină care este însă, în același timp, și un participant activ la procesul percepției — planul obiectiv se va modifica, disociindu-se în mii de înfățișări și tonuri de culoare. Dar, pentru a fi cît mai exacți cu putință, în această ordine de idei vom spune că retina, care a înregistrat toate modificările amintite, nu duce nemijlocit la un act propriu-zis de percepție. Ea lasă drum liber pentru aplicarea spontană a unor reducții și a unor remodelări *intenționale*[1] venite pe două căi. Starea *psihologică* aplică deci intențiile ei, care sînt, în fond, *habitusuri* perceptive, ce s-au fundat și s-au constituit în universul percepției umane și, mai cu seamă, în comportament. În același timp, *sensibilitatea* estetică introduce *orientările* și *intențiile* ei. Aceste intenții se află pe diferite trepte ale trăirii estetice și, drept urmare, în actul de percepție artistică nu constatăm doar simpla prezență a culorilor, ci înregistrăm totul într-un mod *semnificativ* și în funcție de anumite *accente* spirituale pe care le instituim. Din acest moment ieșim din domeniul discuției psihologice și intrăm în acela al reflecției estetice. Subzistă deci o disponibilitate generică a omenirii de a surprinde culoarea. Totodată persistă și niște înclinații firești ale făpturii noastre de a pune *accentul* estetic, în moduri diferite, în cîmpul perceperii vizuale a culorilor. Aceasta se petrece în așa fel, încît asemenea modalități variate ale expresiei încep să apară ca o dovadă nouă și grăitoare a evoluției istorice, a succesiunii epocilor și a formelor culturii, precum și a dinamismului propriu alcătuirii ființei omenești. Explicația este dată într-un plan al proiectelor spirituale, al idealurilor și al transformării neîncetate a structurilor sociale. Cum însă despre unele chestiuni de acest fel va fi vorba în

JOSEF ALBERS: Homage to the Square (1955)



chip analitic, ceva mai departe, pentru un moment reținem observația că, în ciuda unor asemenea *modulații* estetice ale mediului familiar al culorilor, noi nu avem dreptul să neglijăm aspectul fizical și cel psihologic al problemei. Ceea ce este cu atît mai necesar, cu cît, în epoca noastră, s-au obținut progrese importante tocmai într-o asemenea direcție. Astfel, ordinatorul electronic se dovedește a fi în stare să facă o seamă de operații, pînă astăzi de neconceput. El poate determina, dacă nu integral, cel puțin în mod optim, multiplicitatea, tinzînd către infinit, a « structurilor » retinei și a tipurilor ei de reacție.
În acest sens, cu ajutorul calculatorului electronic sîntem în măsură de a stabili simultan modificările survenite atît în registrul (sau în « inventarul ») pigmenților, cît și în acela al culorilor. Desigur, acestea din urmă sînt privite ca relații complexe ce se constituie între obiectul pigmentat și retină. În același timp, calculatorul este în stare să țină seama de manifestările variabile și de incidențele luminii albe. Se pot contura astfel, la nivelul retinei, predilecțiile subiective pentru anumite culori, în împrejurări de timp și de spațiu bine determinate. De unde deducem că, implicit, se relevă gradul de « tolerare mai bună » de către retină a unor tonuri, față de altele. Și trebuie să notăm că tonurile mai puțin « preferate » devin, în diferite situații specifice ale « lumii ambientale », de nesuportat.
Toate observațiile enunțate fac ca discuțiile actuale pe tema culorii să se ducă, în continuare, pe două planuri. Vorbim deci, din punct de vedere plastic, fie de o doctrină *tehnică*, mereu înnoită, asupra culorii, fie de un discurs, din ce în ce mai complicat, de natură *estetică*. Evident, problema *tehnică* a culorii se bizuie, în substanța ei intimă, și astăzi, pe teoriile tradiționale. Sub acest raport, rămîne valabilă teza împărțirii culorilor după anumite criterii precise. Este neîndoielnic faptul că, așa după cum au *intuit* încă pe vremuri artiștii, nu putem lucra decît cu trei culori *fundamentale*. Ordinatoarele oferă astăzi date care ne pun în situația de a da o explicație mai exactă împrejurării că cele trei culori *primare*, și anume, galbenul, roșul și albastrul, sînt nu numai ireductibile, dar că ele joacă un rol plastic aproape principial. Desigur, știm că aceste culori de bază se pot asocia între ele. Împletirea lor va duce la nașterea a trei combinații *binare*: portocaliul (și, implicit, multiplele lui variații obținute în funcție de gradientele de galben și roșu), verdele (compus din albastru și galben) și seria de tonalități ale violetului (care e dobîndit prin asocierea de roșu și albastru). Apare limpede constatarea că aceste culori binare sînt derivate de prim ordin. La rîndul ei, categoria perechilor de culori *complementare* sau *contigue* poate constitui, ceea ce am numi, oarecum impropriu, tabloul derivatelor de rang secund. Prin suprapunerea corespunzătoare a lor, aceste ultime culori redau negrul. Prin integrarea totală a lor se reconstituie albul. Faptul de intuiție a tehnicii tradiționale arată că orice relație *complementară* se obține prin raportarea unei culori fundamentale la o altă culoare, ce face parte, de data aceasta, din grupa « binarelor ». Raportul se realizează în așa fel, încît binara să nu cuprindă nimic din culoarea fundamentală care intră în sistemul respectiv de împerechere [2].
Plină de consecințe este și teza disocierii, din punct de vedere *tehnic*, între portocaliu și albastru. Fără doar și poate, în perspectivă tehnică vorbim doar de faptul că ansamblul culorilor ce tind către portocaliu sînt *calde*, în vreme ce tonurile ce năzuiesc spre albastru au un caracter *rece*. În modul estetic de a vedea lucrurile vom constata însă, la un nivel ulterior dar mult mai adînc, că sistemul culorilor calde se asociază, în general, cu o predispoziție lirică sau poetic-afectivă a fanteziei artistice. Dimpotrivă, culorile reci trădează, îndeobște, o sensibilitate mult mai reținută, mai austeră sau o neliniște gravă a spiritului omenesc.
În întreg contextul de probleme tehnice ale culorii, de care am amintit, sîntem obligați de a nota și misiunea specială a albului și a negrului. Cunoaștem faptul că atît albul cît și negrul nu sînt culori propriu-zise. În ciuda acestei stări aparte de lucruri, albul și negrul îndeplinesc un rol plastic de o importanță deosebită. Albul reprezintă, în fond, lumina pură. Negrul indică lipsa oricărei culori. Funcțiile lor plastice sînt bine definite. Albul va lumina întotdeauna un ton de culoare, dîndu-i valori diferite. Negrul va închide tonul de culoare inițial. În acest sens, întregul joc între alb și negru nu reprezintă nimic altceva decît însăși modulația luminii expresive. El constituie deci *pulsația* valorilor. *Vibrația de tonuri* de culoare se petrece, așadar, într-un plan secund față de planul dominant al *jocului de valori*. De aceea modul în care pulsația valorilor se leagă — sau, dimpotrivă, gradul în care ea se separă — de vibrația tonurilor constituie o problemă de *accent* plastic și, deci, ea apare ca o chestiune fundamentală de *stil*. Această relație, dintre lumină și culoare, se stabilește întotdeauna în funcție și de adoptarea unei soluții clare în ce privește dualitatea tradițională pe care tehnica culorilor a cunoscut-o de la Renaștere încoace: întinderea *omogenă și plată* a culorii pe suprafață, sau, din contră, răspîndirea *diferențiată* a petelor de culoare ce par să « vibreze » într-un mediu de suspensie aproape lichid. Evident, în arta contemporană, folosirea unor culori sintetice speciale duce la o asemenea « omogenizare » a tonurilor pe o suprafață dată, încît expresia se limpezește în cu totul alt mod decît în trecut, iar « vibrația » culorilor începe să fie negată sau pusă la îndoială. Observația nu este desigur valabilă pentru anumite manifestări ale artei cinetice de factură electronică și coloristică. Dar ea caracterizează în general arta geometrică și definește multe din creațiile stilistice ale « noului realism ». În sfîrșit, *problema tehnică* a culorii pune în evidență și o altă chestiune însemnată. Este vorba de însușirea *negrului* de a îndeplini, bunăoară, un rol de *pauză*. Pauza este necesară în cazul fenomenului de « expansiune » a culorii albastre. Fenomenul optic de « report » sau de *trecere aparentă* a albastrului în cîmpuri vecine de portocaliu este cunoscut de multă vreme. El începe să fie însă tratat astăzi sub alte forme. Nu mai este acum vorba de simpla conturare a imaginilor figurative ca în tehnica picturii pe sticlă, de pildă, ci de o împărțire prin « grile » a suprafețelor perfect ordonate și geometrice, în așa fel încît *tramele* unei rețele devin marginile riguros determinate, care separă *de la sine* cîmpurile albastre de cele portocalii.
Și totuși, în ciuda însemnătății problemei *tehnice* a culorii, aspectul *estetic* al chestiunii este mult mai profund. În linii mari studiul estetic al culorii presupune dezvăluirea tipului de legături preferate care se instaurează între diferitele atribute ale formei.
Sîntem în măsură de a releva astăzi trei asemenea genuri de relație sugestivă care s-au cristalizat, în plan istoric, între culoare și ceilalți parametri ai formelor expresive. O primă modalitate de solidarizare este aceea stabilită între culoare și spațiu. În fond arta străveche și cea clasică a antichității cunosc o astfel de unitate la nivelul exprimării artistice. În acest caz, culoarea e tratată omogen și plat pe suprafață, ceea ce înseamnă că ea « umple » unitar întregul contur. Estetic vorbind, totul ne duce, într-un astfel de context, la ideea că sensibilitatea nutrește predilecții limpezi către *siguranța* așezării formei și a expunerii depline a ei. Solidarizarea culorii cu atributul luminii, în cuprinsul alcătuirilor spațiale — ceea ce este evident începînd cu arta Renașterii — va contribui la întărirea sentimentului de *nesiguranță* în raport cu lumea exterioară a formelor. Ea va sublinia puterea afirmării lirice și tăria, în genere, a participării subiective. După cum am remarcat cu alt prilej, această stare de lucruri este intuită de René Huyghe [3]. Teza punerii în vibrație a culorii, prin împletirea ei, în primul rînd, cu lumina și nu cu dimensiunile spațiului — teză ce reflectă însăși modulația lirică a *interiorității* ființei cum s-ar exprima Hegel — este perfect ilustrată în stilul de compunere impresionist. Numai că, de data aceasta, odată cu punerea în evidență a legăturii intime ce poate să subziste între lumină și culoare, se schițează, probabil pentru prima oară, în mod clar, în istoria artelor, cel de al treilea tip de relație expresivă. Este deci vorba acum și de o legătură ascunsă între culoare și timp. Această nouă înfățișare a unității ce se poate instaura între însușirile formelor plastice este subordonată relației de bază, dintre culoare și lumină. Dar ea sugerează și posibilitatea de a se merge pe un drum nou în domeniul expresiei artistice. De altfel, aceasta credem că este singura și autentica calitate strict înnoitoare a impresionismului. În rest, impresionismul mai mult închide o mare artă, de factură romantică, decît deschide o alta, în întregime nouă. O asemenea deschidere se va petrece ceva mai tîrziu. Faptul se va întîmpla odată cu afirmarea spirituală a neoplasticismului [4] și pe măsura formulării, bine conturate, a mentalității *Bauhaus*-ului.
Ceea ce nu ne permite să uităm împrejurarea că presentimentul timid al impresionismului — potrivit căruia se poate imagina o legătură strînsă între sistemul unitar lumină-culoare și curgerea nebănuită a timpului lumii reale și, cu deosebire, a timpului subiectivității — a căpătat o formulare precisă în unele modalități actuale de creație cinetică. Este limpede însă că, pînă a se ajunge aici, arta geometrică și unele compoziții de factură serială, reabilitează, într-un anumit sens, dar sub forme esențial schimbate, tipul clasic de afinitate între *culoare* — privită ca o calitate originară a formei — și *spațiu*. Sub acest raport, Mondrian și Albers sînt adevărații deschizători de drumuri. Gîndind însăși forma prin optica încadrării ei în *rețele* perfect ordonate, artiști ca Mondrian sau Van Doesburg reconsideră, pe o altă treaptă a evoluției expresiei plastice, unitatea dintre culoare și spațiu. Culoarea redevine *omogenă* — și anume, ea este acum « stratificată » în mod exemplar și exact pe o suprafață bine conturată — ceea ce amintește întrucîtva de arta lui Gauguin. Fără îndoială, toate implicațiile mitice de nuanță oceanică și elanurile exotice ale sensibilității acestuia nu-și mai au corespondent în arta geometrică și în cea serială. În asemenea creații descoperim prezența unui alt filon mitologic. (Ne referim în mod special la Mondrian, la Max Bill, François Morelet, Andy Warhol.) Dar și această structură mitică a spiritualității pure este stăpînită de gîndul parcă nemărturisit al respectării depline a științei.
În orice caz, conceptul de *rețea* impune rigorile lui. În sistemul rețelei, de pildă, cea de a treia dimensiune este convertită în plan. S-ar putea spune chiar, că, la Mondrian, dimensiunea volumetrică a spațiului euclidian este inclusă în rețeaua plană, în așa fel, încît ea este concepută ca avînd *realitate* dar și o *valoare nulă*. În rest, totul e « spațializat ». Iar regiunile spațiului se *înfășoară* succesiv unele în altele pentru a sugera astfel strălucirile sobre ale existentului și totalitatea multidimensională a lumii reale. Culoarea are, în tot acest timp, misiunea de a exprima, în cuprinsul *tramelor* de care e îngrădită, structura autentică și pură a formei.
Ceva mai mult, în concepția lui Vasarely, *unitățile* contradictorii alcătuite din formă și culoare [5] sînt astfel gîndite încît, în calitatea lor de entități originare, ele par apte de a fi « mutate » în permanență. Ceea ce face posibilă o adevărată « artă combinatorie » la nivelul compoziției plastice.
Apare clară observația că cea mai evidentă abatere de la linia directoare a artei geometrice și a unei anumite mentalități seriale, în ce privește folosirea culorii, se întrevede în creația cinetică cu ambiții coloristice. În această ordine de idei, putem spune că, atît Julio Le Parc, de exemplu, cît și Nicolas Schöffer, restituie parțial ceva din darul coloristic al impresionismului. Nu încape discuție asupra faptului că acest act de restituire estetică modifică totuși, în mod substanțial, însăși teza impresionistă.
Un examen sumar al concepției teoretice a lui Schöffer este concludent din acest punct de vedere. Prin urmare, în viziunea acestuia, lumea, ca realitate determinată în colțul nostru de univers, a trecut în general, pînă astăzi, prin trei stadii de manifestare plastică. Într-un prim stadiu, *natura plastică* reprezintă doar frumusețea indiferentă a unei lumi în care n-a intervenit încă ființa umană. Pe următoarea treaptă și mult mai tîrziu, se naște și se conturează *plasticitatea umană*[6]. Aceasta se dezvoltă pentru a ajunge în prezent să tindă la propria sa organizare după chipul și *asemănarea naturii*. Aceasta înseam-

nă reeditarea metodelor limpezi și ferme ale lumii obiective și reproducerea *structurii lucrurilor* și a *puterilor naturale*.

Dar pentru a se atinge acest țel, formele trebuie să devină, în vederile lui Schöffer, dinamice, dacă nu, chiar, exclusiv temporale. Ceea ce ar conduce la ideea că, așa cum se petrec lucrurile și în natură, *formele deschise* ar urma să ia locul acelora *închise*. Acest proces ar face cu putință elaborarea de multiple *anamorfoze* plastice. Asemenea forme expresive deschise pot fi atît *optice*, cît și *temporale*. Anamorfozele optice apar ca mutații ale « structurii de bază ». Ele sînt în stare să reprezinte *schimbări* sensibile și fără intervenția expresă a elementului timp. Anamorfozele pot fi intuite deci prin componentele lor izolate. De unde deducem cît ele sînt separabile de contextul inițial. Astfel, formele deschise pot deveni structuri « *mutabile* » și apte de a crea neîncetat alte anamorfoze. Acestea se dovedesc deci a fi, cu o altă expresie, *configurații spațiale mereu înnoite*.

Deși în termeni total răsturnați, se ghicește totuși aici ceva ce amintește, printr-o stranie opoziție, de un aspect esențial al doctrinei estetice a lui Heidegger. Știm că, în viziunea acestuia, opera de artă nu este un obiect. Dar ea apare ca o *producătoare* de adevăr al existenței. În acest sens, opera devine din sine însăși și, drept urmare, ea *deschide*, ca un punct de plecare, *propria sa lume*. Ca atare, arta se definește, în accepția lui Heidegger, pur și simplu, ca o continuă *manifestare a adevărului*. Dar, în timp ce existența *se ascunde*, pentru a ieși la lumină abia în opera de artă, apariția acestei lumini evidente și aproape reale este tocmai *frumosul*. Rezultă de aici că *frumosul* se relevă nu numai ca un mod de a fi al *adevărului*. El se dovedește a avea însușiri superioare sub raport calitativ, față de acesta din urmă. Ceea ce se explică prin faptul că abia în starea de frumos, adevărul poate *ființa neascuns*. Adevărului nu-i rămîne decît putința de a nutri, latent și necontenit, « tendința către operă ».

Dimpotrivă, la Schöffer, adevărul unei structuri de bază pare să fie condiția frumuseții unor anamorfoze ulterioare. Ideea este, în întregime, discutabilă. Așa după cum nu știm dacă frumusețea este o formă mai sigură și mai realizată a unui adevăr latent, care abia năzuiește să se întrupeze în operă, tot astfel nu putem crede că structura de bază a unei compoziții virtuale are asemenea însușiri, încît ea singură ar fi în măsură să garanteze prin frumusețea ei desfășurarea anamorfozelor următoare. Dar trecînd peste acestea, notăm, în sfîrșit, că toate anamorfozele, de genul amintit mai înainte, sînt, în același timp, entități *spațiale*, *dinamice* și *luminoase*. Ceea ce nu înseamnă că *factorul-culoare* nu poate interveni, în compoziție, în egală măsură. În acest caz, « cromodinamismul » permite ca lumina colorată să pătrundă și să străbată prin țesătura lăuntrică a operei « spațio-dinamice ». Ceea ce înseamnă că obiectul plastic devine acum *cromodinamic*. Culoarea-lumină limpezește în asemenea împrejurări *structurile operei* și face să se nască « suprafețe opace sau translucide », suprafețe care sînt înzestrate cu puteri sensibile și cu anumite calități de a depune mereu mărturii plastice.

Teza lui Schöffer este seducătoare. Dar, așa cum ne trădează, de fapt, întreaga lui doctrină, ea devine, pînă la urmă, unilaterală. Este desigur pozitivă încercarea de a pleda pentru ideea dinamismului spațial și a unității lumină-culoare. Este vorba de o unitate în stare de a străbate lucrurile și de a le « însufleți » structura. Dar însăși natura[7] este nu numai dinamică, ci și stabilă. Persistă, în acest sens, un anumit gen de stabilitate existențială în cuprinsul întregii deveniri. Tocmai o asemenea constanță relativă a faptelor și a valorilor are cîteodată pentru om o însemnătate mult mai mare decît însăși eterna curgere a lumii obiective. În fond temeiul existenței noastre este mereu antinomic. Acesta este fundamentul dialectic al propriei alcătuiri a ființei. Intrăm în cuprinsul devenirii cu valorile noastre umane și cu modul nostru determinat și istoric de a privi lumea. În același fel se pune și problema luminii sau aceea a culorii. Lumina-culoare, jucată în planuri multiple de manifestare a obiectului plastic, reprezintă un fapt. Culoarea fermă, care aparține și ea atît realității, cît și creației omenești, simbolizează[8] un alt lucru.

Toate acestea demonstrează ideea că universul plasticii umane este mult mai bogat în înfățișări decît s-ar crede la prima vedere. Iar această observație ne conduce la constatarea că însăși exprimarea, mereu nouă, a unui asemenea univers, trebuie să fie subtilă și cuprinzătoare.

---

[1] Aici conceptul de intenționalitate nu trebuie considerat în înțelesul lui Husserl. În fenomenologie, mecanismul intenționalității face să fie suspendată starea naturală, pentru a se ajunge la dezvăluirea unei esențe pure. Noi considerăm că, în cuprinsul intenționalității, starea naturală este prezentă.

[2] Ceea ce va duce, desigur, la formarea doar a următoarelor trei grupe alcătuite dintr-o culoare *primară* și o alta cu caracter *binar*: galben-violet (violetul nu cuprinde, la rîndul lui, galbenul); roșu-verde; portocaliu-albastru.

[3] Amintim că, în acest caz, odată cu dezvoltarea spiritului Renașterii și, mai cu seamă, odată cu elaborarea artei lui Leonardo da Vinci și cu aceea a lui Giorgione, « solidaritatea » dintre lumină și culoare conduce la suprimarea provizorie a ideii de hegemonie a formei. Aceasta însemna însă și renunțarea la teza tratării omogene a culorii. Culoarea este deci răspîndită și pusă în « vibrație » pe suprafață, iar conturul se înmoaie și tinde să se topească, devenind astfel difuz.

[4] Alături de « geometria neoplastică », importantă este, în altă direcție, și mentalitatea dadaistă. Cu deosebire trebuie notată creația lui Marcel Duchamp.

[5] Acest tip de unitate dobîndește, la Vasarely, un sens paradoxal. În fond « egalitatea » 1=2 (2=1) vrea să schițeze tocmai ideea legării inseparabile a doi termeni (formă-culoare) într-o singură unitate (1).

[6] De fapt, la Nicolas Schöffer (pe numele lui adevărat Nikolaus Schöffer, fiind german originar din R. P. U.), *actele* care au fost parcurse în istoria plasticii sînt următoarele: 1) nașterea naturii plastice; 2) dezvoltarea primară a acesteia; 3) nașterea plasticității umane; 4) dezvoltarea plasticității umane; 5) ieșirea plasticității umane din stadiul de incoerență haotică a ei și organizarea după metode comparabile cu acelea ale naturii. Aceasta în așa fel încît să se atingă acea perfecțiune calitativă a organizării, în virtutea căreia plasticitatea umană să poată rezista împotriva « agenților corosivi », tot așa cum rezistă la intemperii lucrurile *tari* ale naturii. Ar mai urma șase *acte* care ne împing, pînă la urmă, spre utopie sau care ne duc, mai degrabă, către ideea neantizării oricărei forme de plasticitate.

[7] Observația este valabilă și în cazul « societății dinamice », așa cum se exprimă Schöffer.

[8] Dacă, în treacăt fie spus, intră în discuție, și anume, în altă ordine de idei, capacitatea simbolică a culorii, merită să consemnăm vechi ciudățenii care se constată în acest sens. Este suficient să arătăm că în evul de mijloc, de pildă, fiecare culoare simboliza fie un număr, fie, mai ales, o însușire psihică sau o trăsătură stabilă a naturii. În vederile lui Bosch, simbolistica culorilor capătă forme de-a dreptul magice și interpretări de o factură inițiatică; aceste forme sînt însă, în același timp, aproape savante și. de aceea, ele ne impresionează în mod deosebit.

LABORATOR

După refuzul naturii-model, întreprins de avangarda veche, are loc azi refuzul naturii-materie : autonomia operei, în conceptualism, se realizează exhaustiv, drept act pur, emancipat de operația artizanală asupra materiei. Dar această atitudine noocentrică nu-i oare posibilă doar întrucît — și cîtă vreme — stăruie în structurile esteticului urma experienței senzoriale a artei ? Înseși impulsurile energetice, acceptate ca suficiente pentru actul artistic, valorifică materia în stările ei subliminale. « Anti-materia » în artă trăiește tot ca un raport senzorial, dar un raport cu semn negativ ; iar afectivitatea e asigurată, în procesul de tranziție, prin însăși resimțirea crizei — căci omul citadin mai suferă de *complexul paradisului pierdut*. În cîmpul acestor răscruci trebuie apreciată experiența pe care o schițează Ana Lupaș : tentativă de a programa disponibilitatea estetică față de sugestiile materiei. Inițiativa ei pedagogică are ca punct de plecare constatarea sterilizării imaginației la indivizii supuși cu totul mediului civilizației industriale. Ea încearcă să prevină această atrofie prin condiționarea naturistă a funcțiilor perceptive. Acțiunea ei aproximează psihologia genetică — întrucît intervenția asupra sensibilității în germene presupune acceptat ca hotărîtor aspectul antogenetic al dezvoltării structurilor psihice.

Există o veche tradiție (din care face parte în chipul cel mai notoriu ceremonialul pedagogic al admirării pietrelor, florilor la japonezi), în a asigura reactivitatea estetică la natură (sau : esteticul — stare de conștiință proiectată asupra naturii). Ana Lupaș aduce un corectiv, dictat de nevoia ca acest act educativ să se poată petrece în cadrul orașului și în « *contrast simultan* » cu mediul civilizației. Și anume, ea propune o *natură mediată*, artificiată deci, stilizare hiperbolică a factorului elemental « materie ». Prima experiență e făcută cu o coardă țesută din fire de cînepă răsucite, vopsite în tente puternice și calde, al căror efect psihogen e socotit — afirmă artista — după didactica lui Itten de la Bauhaus. Coarda, lungă de vreo treizeci de metri, înnodată bogat la capete, ispitește joaca. Obiectul (îi recunoaștem apartenența stilistică la opera Anei Lupaș) exaltă *expresia materialului — expresie ponderală, tactilă, optică*. Suplețea serpentinei e calitatea ei plastică, programatic « deschisă », ce se realizează prin metamorfoze, se pretează aparențelor vegetale, zoomorfe, obiectuale ; ambiguitatea formei, niciodată identică sieși, se confundă cu magia jocului. Capriciul e însă condus de materie, de *afinitatea ei față de formă* : curbele (conform unei vechi și plauzibile clasificări morfologice) sugerează organicul și expansivul, jocul rămîne în ordinul naturii. Ar fi deci un compensator al unilateralității jocurilor geometrice și tehnice menite să dezvolte structurile inginerești-constructive ale imaginației. Influența sinergică a factorului material (exercițiul percepției tactile) și a celui imaginativ (exercițiul făuririi ludice) e menită să îmbogățească depozitul intim și obscur de impresii dat viitoarei « memorii involuntare », resursă obscură a vieții spirituale a insului. Experiența Anei Lupaș propune un instrument de acțiune psiho-pedagogică subtilă pentru educația estetică finalizată ca recuperare a simțului naturii.

ANCA ARGHIR

JOC
DE-A NATURA

DESPRE FUNCȚIA EPISTEMOLOGICĂ A IMAGINII

tribuna

T

Despre epistemologia artei a început să se vorbească mai ales din momentul în care tehnica (în accepția de *tehné* însă) a început să se emancipeze în așa măsură încît în pretențiile sale de a dezvălui chiar structuri esențiale se părea că nimeni și nimic nu o va putea concura.

Gînditorii contemporani care s-au ocupat intens de acest proces au fost Martin Heidegger și Max Bense, cel de al doilea mai ales fiind susținătorul ideii că orice structură poate fi dezvăluită tehnic, sau *reprezentată* și chiar *programată* matematic în cazul unui nou proces de creație. Ceea ce scapă acestor reprezentări, de altfel spectaculos de exacte, este tocmai sensul care le traversează și le ordonează în felul în care ele sînt surprinse de formulele matematice reprezentative.

S-a spus apoi că acest sens sau specific esențial al existentului este însăși structura, și că ceea ce este el în sine nu se poate spune decît reprezentîndu-se consecințele manifestărilor sale, respectiv structura de care am vorbit.

M. Heidegger obiectează însă acestei idei faptul că o structură reprezentată matematic este o structură logică totuși, pe care nu o găsim noi în lumea esențelor existentului, ci pe care noi, prin intelectul nostru, o impunem acestora. Cunoașterea, la acest nivel epistemologic, ar fi în acest fel falsificată tocmai de intelectul care în loc să se adecveze el lucrurilor, le adecvează pe acestea posibilităților sale de comprehensiune.

Disputa, de altfel veche și ea, în fond se pune în următorii termeni: 1) Cunoașterea este ea posibilă și cum? 2) Admițînd apoi că se poate realiza cu ajutorul intelectului, acesta este o pătrundere și o adecvare a conștiinței la *lucruri* sau o *adecvare a lucrurilor* la conștiință? În estetica lui Kant, sub aspectul epistemologic, antinomiile rațiunii sînt deosebit de importante tocmai fiindcă ilustrează anumite impasuri ale intelectului în procesul de cunoaștere. Cu alte cuvinte, rațional, cunoașterea deplină nu este posibilă. Și cea mai riguroasă dintre discipline, matematica, în cele mai subtile dintre teoriile ei, prezintă o sumedenie de paradoxuri. Ar urma deci că acestea pot să existe chiar în cea mai pretențioasă disciplină, fără ca să-i știrbească acesteia din prestigiu. Or, punctul de minoră rezistență al științelor exacte constă în faptul că, pentru intelect, ele pot exista și ca atare, adică sub formă paradoxală, însă pentru *cunoașterea esențială* ele nu au decît o valabilitate convențională în funcție de reperele prestabilite. Ilustrînd această afirmație ar fi ca și cum am spune că reprezentîndu-ne, să spunem formula benzenului, această substanță în intimitatea ei s-ar prezenta într-adevăr ca o formulă palmipedă în care elementele s-ar ține unele pe altele înlănțuite într-un sublim joc geometric. Or, se știe pe de altă parte că toate formulele din chimie, ba chiar și reprezentarea atomului lui Bohr, nu sînt altceva decît pure convenții de care ne servim ca să putem comunica anumite date sau experiențe. Și dacă așa stau lucrurile cu lumea fizică, în lumea conștiinței dificultățile de reprezentare vor fi cu atît mai mari. Să ne închipuim de pildă cum ar arăta cuantificat și reprezentat apoi matematic un sentiment sau o emoție. Și apoi să spunem că la nivel fizic totul s-ar putea măsura în cuantumuri energetice, dar factorul calitativ a ceea ce constituie de fapt valoarea cum ar putea fi reprezentat oare în acest fel? Dialectic vorbind se spune că orice calitate este o cantitate care a « săltat ». Saltul însă în acest caz devine el însuși o problemă *ireprezentabilă* în forme sau modalități cantitative, ca să nu mai vorbim de ceea ce urmează după producerea lui, adică de calitate. *Calitatea* sau *specificul valoric* ține de o esențialitate care nu poate fi cuantificată în vederea nici unor reprezentări simbolico-matematice, și mai ales atunci cînd această *esență* se *existențiliazează*. Dacă totuși aceasta se face — și *Aesthetica* lui M. Bense dovedește ca posibil acest lucru — ea se face însă pur convențional *ne-reprezentînd* de fapt starea esențială a existentului.

Orientarea spre o cuantificare estetică în preocupările lui M. Bense ține însă de o indicație fenomenologică husserliană, care din păcate nu vizează atît esențele cît drumul și mai ales metoda de a ajunge pînă la ele. Nu e aici cazul să intrăm în detalii dar Husserl, ca matematician, a înțeles totuși că o cuantificare chiar matematică nu poate implica decît fenomenele. De aceea și spune el, în « Ideen», că « Metoda fenomenologică duce doar la descoperirea *noezelor*, nu și la re-prezentarea lor ». Aici era și firesc ca epigonii să nu se oprească, numai că unii dintre ei au luat o altă cale decît cea pe care a urmat-o M. Bense. M. Heidegger a intuit totuși că există și *ceva ce* nu se poate re-prezenta în nici un fel de cuantificare, fie ea chiar și simbolico-matematică, acest *ceva* fiind tocmai *esența existenței* (sau *noezele* husserliene precum și structurile, dacă am putea să le numim așa, *eului* care le guvernează). Dar atunci imboldul cunoașterii să se oprească oare aici? Să nu mai fie posibilă nici o pătrundere în acest domeniu? Gînditorul german propune totuși ceva de o importanță uluitoare atît pentru cunoaștere cît și pentru estetică: *abordarea prin artă*, aceasta fiind, în accepția sa, singura modalitate de revelare nefalsificatoare a profunzimilor existentului.

Cu alte cuvinte adîncurile ființei se pot aborda printr-o trăire estetică chiar dacă aceasta nu se poate *exprima* ci numai *comunica*.

Aici însă ne despărțim de marele gînditor contemporan intrînd propriu-zis în domeniul artelor plastice.

Specific acestui gen de artă îi este *reprezentarea imagistică*. *Imaginea* însă în procesul de cunoaștere abisală se pare că are un rol mai mare decît *conceptul*, întrucît este *re-prezentarea* cea mai directă a unui conținut de conștiință *nealterat* de procesul de sublimare sau formare al conceptului. Orice concept se știe că pentru formare are nevoie de un proces în care mai ales *abstractizarea* operează extrem de drastic asupra bogăției fenomenale. Cînd această bogăție ține însă și ea nu atît de fenomen cît de esență, o sărăcire sau diminuare a ei ar leza tocmai această esență. Pentru acest motiv s-a revenit la ideea că *imaginea*, rezultat al unui contact direct cu esențele, ar reda mult mai fidel și mai nealterat decît *conceptele*, cu care operează și gîndirea tehnicizantă, chipul acestora.

Într-un fel s-ar părea că mergînd pe acest drum gîndirea ajunge din nou de unde a plecat adică la *imagine*. Și totuși nu e așa. Arta plastică, arta imaginii reprezentată material prin culoare și formă, și mai ales arta modernă caută ca prin *re-prezentările* ei de acest fel să redea conținuturile unei *conștiințe* care s-a sondat pe sine și lumea, existența într-un cuvînt, pînă în cele mai accidentate abisuri sau subtile aspecte. Acest gen de artă contemporană reprezentînd conținuturi esențiale cu ajutorul imaginii, se pune întrebarea dacă, receptate de către spectator, ele vor produce în acesta aceeași evidență pe care au produs-o și în emițător în momentul perceperii și reprezentării lor sau nu?

Desigur însă că între *percepere* și *re-prezentare* există totuși o *diferență* în timp pe care se poate presupune că cel ce vrea să facă *esențiala* comunicare o umple sau nu cu ceva. În cazul artistului plastic acesta percepe *imaginea* la modul cel mai sensibil cu putință, *re-dînd-o* apoi în *re-prezentare* sub aspectele ei cele mai impresionante, sau în *alcătuirea* care a exercitat și asupra conștiinței sale cea mai puternică *impresie*.

Se observă o surprinzătoare asemănare între arta plastică figurativă, contemporană, și arta primitivă. Să fie oare întîmplătoare asemănarea? Ținînd însă seama de subtila și profunda intenționalitate amintită mai sus, nu. Accesul la esențialitate, la origini, la începuturile mitice, vizate de primitiv prin arta sa, este urmărit și de către artistul contemporan, cu o ardoare accentuată de conștiința îndepărtatei sale poziții față de aceste surse.

Imaginea plastică îndeplinește în acest fel una dintre cele mai importante funcții epistemologice: cunoașterea și apropierea de o esențialitate nealterată, originară și cu care contactul este de o importanță vitală pentru omul din toate timpurile.

Desigur însă că și aici elucubrațiile pot produce grave erori. Le excludem însă din discuție operînd cu criteriul autenticității trăirii artistice. Mai facem o precizare. Artistul primitiv își reprezenta plastic viziunile asociindu-le magiei sale rituale (magie ca tip de eficiență). Arta sa era subordonată deci unei intenționalități mitice în care *cunoașterii* îi urmau anumite avantaje de ordin existențial, în mod special asigurarea unui bun curs al firii tulburate de cine știe ce factor. Din această asociere a plasticului cu intenționalitatea mitică decurge toată eficiența emoțională a artei primitive.

Pastișîndu-i pe primitivi, mulți plasticieni contemporani vizează același lucru. « Fără însă o asociere a artei cu o intenționalitate magică » subiacentă ei, de tipul celei mitice, începuturile, originile, esențele vor putea fi mult mai greu de atins și în orice caz mult mai greu de *reprezentat*. Aceasta însă nu înseamnă revenire la primitivism sau la mitologie ci la conștiința eficienței imaginii, pe de o parte, iar pe de alta, la ideea necesității subordonării esteticului unei reale *cunoașteri*, *esențiale*, opuse tehnicii contemporane, incluzînd însă neapărat, pentru o mai sigură reușită, tehné-ul eleat, adică o modalitate de dezvăluire fără nici o alterare structurală.

MARCEL PETRIȘOR

PROFESIUNEA DE PICTOR

PAVEL CODIȚĂ

Cu scopul clar ori mai puțin clar, de a deveni el însuși și pentru mai multă degajare și libertate anterioară, artistul are nevoie să se debaraseze de obsesiile altor forme și viziuni, să-și descopere vocația, să-și dezvolte și afirme personalitatea.

Recunoscînd îndeajuns multiplele drumuri și doctrine pe care le propune arta, am socotit că e suficient să fac pictură, vocația de pictor și-a găsit deci făgașul, mai tîrziu de-abia am înțeles că vocația lui Cézanne era să fie metodic și riguros, vocația lui Rubens expansiunea barocă, vocația lui Petrașcu — strălucirea onctuoasă din masa amorfă etc., etc., am înțeles, spuneam, că trebuie cu prioritate să adîncesc calitățile cele mai certe pe care mi le descopăr și că mai ales aceste calități mă definesc, mă reprezintă, îmi asigură o anumită voce ori identitate și mă deosebesc de cei din jur, că adîncind și cultivînd aceste calități îmi precizez și afirm personalitatea.

Cultura plastică, muzeele și munca în atelier ca și climatul, cu expoziții, cu mediul de cultură pe care-l presupune, sînt cele care ajută la căutări ambițioase și la limpeziri creatoare, la afirmarea a ceea ce e valoros. La început mă străduiam, pentru că Ressu ne spunea că studiul e una și pictura altceva, fără să încerce o lămurire mai adîncă, să realizez opere — avînd un simț al culorii — care să placă, mai tîrziu de-abia am înțeles că un tablou bun, încă încărcat de amintirile și realizările altora, neintegrat într-un tot unitar, deci nestăpînit suficient de înțelegere și meșteșug, nu definește încă și nu reprezintă decît speranțe, cîtă vreme speranța poate fi justificată prin vîrstă, ori prin cultură și pasiune. Din instinct mi-am dat seama că voi putea ajunge, numai depășind prin efort faza diletantă și aproximația, atît în meșteșug cît și în înțelegere, să deosebesc binele de rău, temeinicul de pasager și hibrid, înțelegînd că nu sînt un spontan, ci un perseverent, un constructor. Meseria, munca în pictură este lupta cu îngerul, pentru că nu este deajuns să știi, și de acest lucru mi-am dat seama încercînd să-mi lămuresc problemele de culoare, ci trebuie mai ales să înțelegi, lucru care vine cu timpul. Necesitatea coerenței afirmată profesional m-a îndemnat să studiez mai mulți ani decît se obișnuia: am stat trei ani și în atelierul sculptorului C. Medrea. M-am pregătit pentru un drum lung și greu, cum scrie Isocrate în discursul asupra schimbului de bunuri, să devin treptat mai destoinic în a dobîndi cunoștințe mai importante și mai serioase. La Ressu am învățat principii de desen și unele noțiuni de compoziție; citindu-l pe Poliakoff și cercetîndu-i pictura, am învățat că un obiect trebuie să devină vid pentru alt obiect, problemele dominantei și ale contradicției, ale echilibrării formelor și compoziției ca și alte probleme de utilitate le-am descoperit citind scrierile pictorilor și muncind la șevalet.

Am ținut să fac pictură murală pentru a mă desfășura în întindere și pentru a învăța să îndrăznesc, fac ceramică și tapiserie din dragoste pentru aceste materiale, pentru a încerca să mă descurc în situații noi, pentru a urmări comportarea formelor într-un material sau altul, a-mi crea dificultăți și pentru o continuă degajare. Acest efort de instruire a vocației într-o arie atît de amplă mi-a dat încredere și speranță în munca și realizările de mai tîrziu. N-am urmărit și nu urmăresc succese facile, știind că drumul greu pe care încerc să urc se va putea împlini numai în timp.

Inscripția pe frontonul templului din Delfi « Cunoaște-te pe tine însuți », adoptată de Socrates ca filozofie supremă, am înțeles că rămîne o profundă condiție pentru oamenii de artă.

Arta îl implică pe artist pînă la a se confunda cu produsul său, rămîne esențial, însă, să intuiască la timp și cu gravitate valoarea și autenticitatea drumului pe care se angajează și încotro se îndreaptă adevăratele căutări în artă ale timpului.

În ce realizez, pornesc de la o idee sau de la un motiv abia schițat, de la o lucrare mai veche, adesea abandonată, pe care o reiau în diferite schițe pînă îi definesc dimensiunile și tonalitatea, adăugînd, modificînd, eliminînd, echilibrînd pînă cînd ajung la ceva satisfăcător și de-abia atunci transpun lucrarea pe pînza ultimă, pe care urmează apoi adevărata coacere, maturizare, definitivare, care este în timp. Stabilesc dominanta și culorile susținătoare, raporturile și cantitățile între culorile active, ferme, și gris-uri, culorile de spațiu, neconsistente.

În atelier, pentru mediul, atmosfera și lumea mea, îmi tapetez pereții cu operele cele mai închegate, indiferent în ce stadiu de lucru sînt și, lucrînd cînd la una, cînd la alta, uneori la mai multe, simultan, atunci cînd sînt convins că e de adăugat ori de eliminat ceva, încerc să le ridic la nivelul celor mai împlinite și dacă una mă satisface și mai mult, ea rămîne idealul de atins. . . În acest fel, mă aflu într-un balans permanent cu mine însumi, neuitînd că opera de artă rămîne, pentru mine, rezultatul visării, al convingerii, al unei exaltări imaginative și în același timp total supusă spiritului ordonator, echilibrului interior, nevoii de ordine, de integrare într-un tot anume, cerut de operă, de luciditatea, gustul și de spiritul exigent al artistului. Opera de artă rămîne pentru mine unicat, anti-serie, necesitate interioară, credință și confesiune, transpuse pe un plan de conștiință și cu forța de sînge a artistului, a cărui viață și dimensiune este. Celei mai originale și îndrăznețe idei îi este necesară decantarea, limpezirea și transfigurarea, pentru a avea o valoare în sine, valoarea de artă. Dostoievski scria că după ce citești o carte bună, trebuie să devii un alt om.

Se vorbește mult de invenție, nu poate fi negată valoarea invenției, dimpotrivă cele mai mari spirite și-au adus contribuția în acest domeniu înnoind și împrospătînd tradiția, dar a invenției care se justifică printr-o necesitate interioară, prin împlinirea și închegarea unei concepții ca la Cézanne sau ca la Brâncuși, de exemplu, căruia i-a fost necesară polisarea nu pentru calitatea ei de inovare, ci pentru a obține o formă perfectă pe care soarele să se plimbe și să o

Peisaj, ulei

evidențieze, să o pună în valoare, ca o reacție creatoare împotriva impresionismului în sculptură, împotriva formelor mărunțite și mîncate de lumină. Această idee a apărut ca o necesitate și ca un rezultat al muncii și observațiilor, al concepției sale despre formă. Însușirea meșteșugului la un nivel de calificată profesionalitate, la un nivel de știință și înțelegere, pentru a putea aborda cu degajare problemele împlinirii vocației, m-au făcut să consum mulți ani pentru studii și informare, studii asupra culorii și de fizică optică, preocupări îndelungi asupra semanticii formelor, asupra unor tehnici și discipline diferite, cercetînd muzee și monumente, niciodată însă nu m-am regăsit la un nivel atît de înalt ca în lumea culorilor. Culoarea a fost întotdeauna pentru mine prilej de meditație, de exercițiu și de mulțumire.

Am găsit în culoare mai mult decît numai lumină, acorduri și armonii grave ori îmbătătoare și o anume stare sufletească, am găsit în culoare o valoare morală, o valoare de susținere și satisfacții intelectuale. Nu culoarea strălucitoare, bogată, orientală, ci culoarea gravă, supusă rigorii și de bucurie a spiritului. De altfel am dus și duc o mare și grea luptă, susținute eforturi, pentru a o integra într-un tot organic, într-o lume de raporturi și echilibru, într-o lume de seninătate meditativă. Decantez, reluînd adesea temele, pînă izbutesc să integrez subiectul, elementele care-mi compun suprafața, într-o viziune unitară și organică și cu o mare economie de mijloace. În integrare se vădește maturitatea artistului. Prin reluare, urmăresc ca obiectele de la care pornesc să devină forme și să se echilibreze în dialogul lor cu golurile, cu spațiul, pentru a crea o lume în sine, care deși pornită de la natură, să se constituie într-o nouă realitate, realitatea firii, înțelegerii și temperamentului propriu, integrată într-o viziune constituită, viziune care să mă satisfacă și să înalțe. N-aș putea spune că trăiesc frica vameșului Rousseau care, atunci cînd picta scene de junglă cu lei și tigri, deschidea geamurile pentru a cere ajutor la nevoie. . . Tresar însă și cînd trosnește un vreasc, parcă sînt trezit dintr-o altă lume. . .

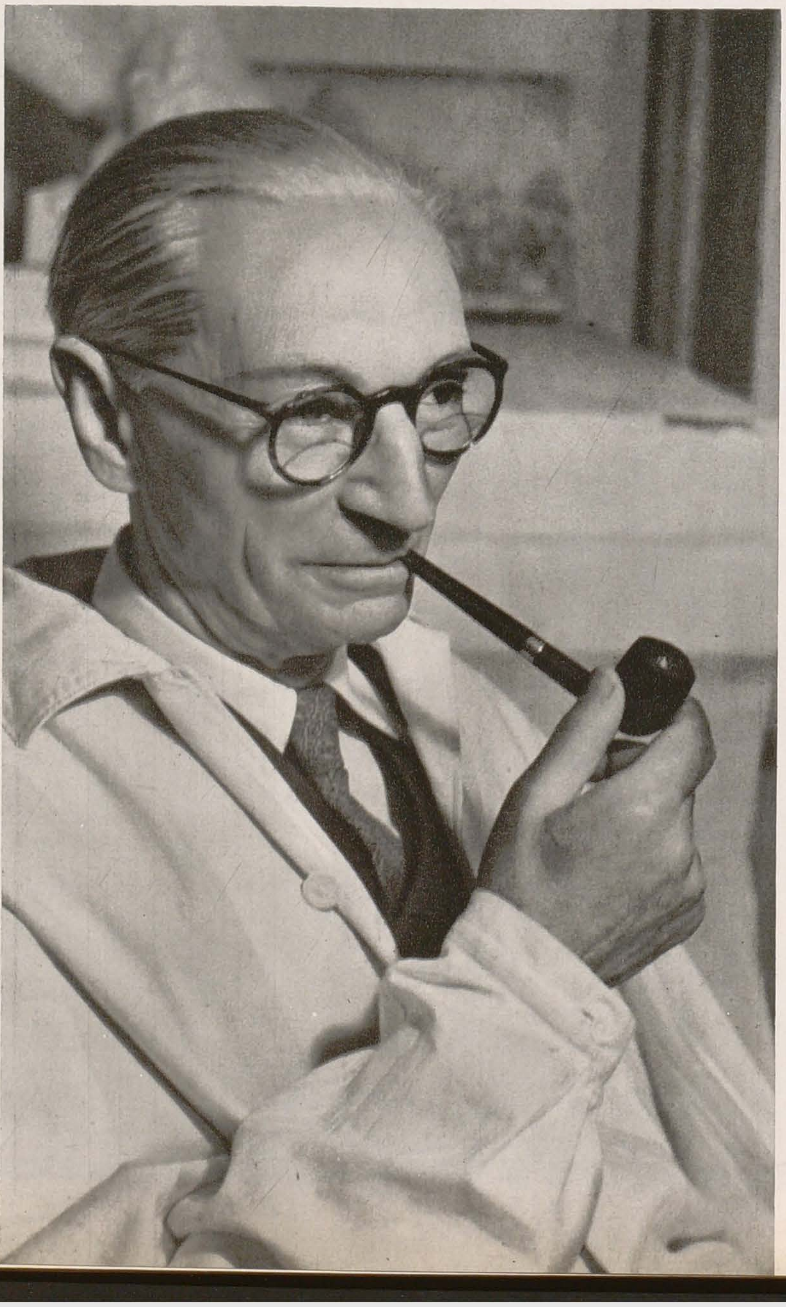
Ideile vin lucrînd, cum scria Cézanne: « Pe măsură ce pictezi, desenezi ». . . Acționînd în vederea înfăptuirii propriei vocații, artistul este un om angajat. Angajat față de lumea în care trăiește și de epoca sa, pe care o ilustrează și o reprezintă, iar angajarea pentru mine este sinonimă cu credința, pentru că indiferent ce artă am face, un artist nu poate ignora nimic din ce se întîmplă în lume și în vremea sa, știind că numai atunci opțiunea și dreptul de a opta pentru o cale sau alta, un curent sau altul se justifică, dacă opțiunea se hotărăște în sfera și cu valoarea convingerii. ■

Compoziție cu măști, tapiserie

Peisaj panoramic, ulei

ION JALEA

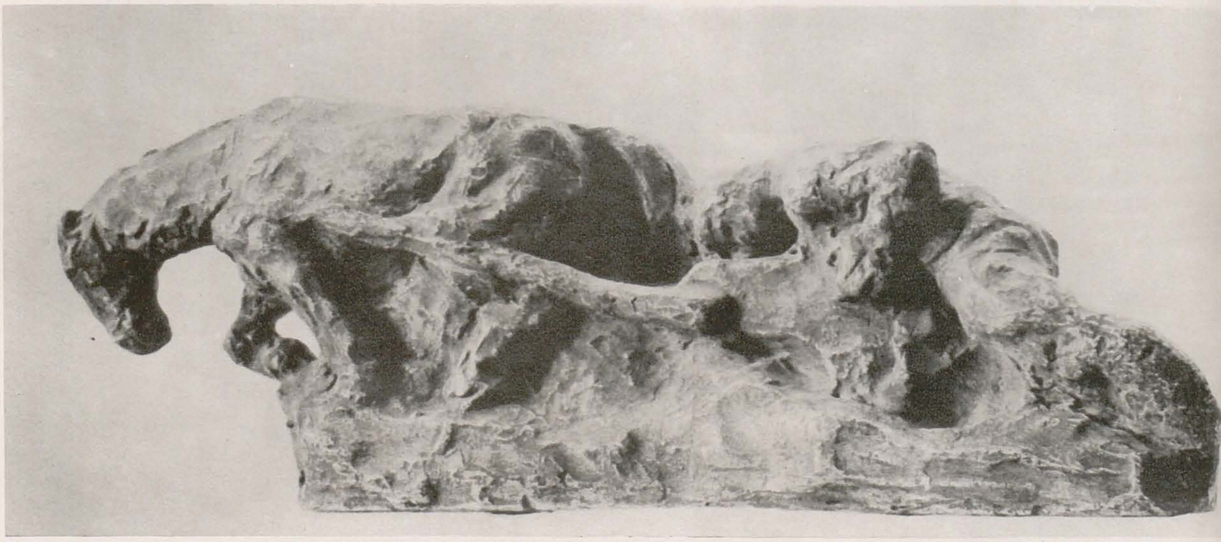
Cu prilejul împlinirii a 85 de ani, un omagiu sculptorului Ion Jalea, preşedinte de onoare al Uniunii Artiştilor Plastici.



Cînd am început să cred că pricep artă și să mă întreb cine-s cei ce o fac la noi în țară, Ion Jalea avea 50 de ani și era într-al treilea deceniu de carieră. Azi, cînd împlinește 85, și are la activ șaizeci de ani de muncă artistică neîntreruptă, Ion Jalea a devenit o categorie a spiritului fiecăruia dintre cei pentru care *spiritualitate* și *intelect* nu se echivalează fără resturi : adică pentru toate conștiințele care vibrează estetic, recunoscînd dreptul de a se manifesta, înlăuntrul personalității umane libere și creatoare, nu numai pentru rațiunea ordonatoare și superbă în ideala ei ipostază de fecioară neadulterată, ci și pentru hulitul flux al sîngelui cald al pasiunilor, și pentru renegatele pe nedrept impulsuri instinctuale, dătătoare de forță artei.

Nu-mi stă în obicei să mă înduioșez, evocînd sentimentalo-dulceag, filmul cîte unei vieți exemplare, de « om ales », dar dacă ar fi să vreau să știu cum a evoluat un suflet, vreodată, făcînd salturi existențiale greu de închipuit pentru o singură viață, apoi mi-ar place să-mi reprezint ce-a fost Ion, fiul lui Gheorghe Jalea, ardeleanul-oier transplantat în podișul Dobrogei ca plugar, pe vremea cînd învăța buchiile la Ciocîrlia-de-Jos, sau urma la Constanța gimnaziul, și i se revela vocația artistică prin Dimitrie Hârlescu, și cum s-a trezit în elevul școalei de arte și meserii din București, sub îndrumarea lui Ștefan Valbudea, gustul pentru arta cu trei dimensiuni ; ce-a simțit devenind elevul lui Paciurea, apoi, la belle-arte, și cum a inhalat mai tîrziu la Paris dimensiunea Rodin și Bourdelle, fără să simtă că trece de la o altitudine la alta mult prea mare, căci urcușul se petrecuse treptat. Am avut norocul să călătoresc odată, în octombrie 1966, cu Ion Jalea, de la Tokio spre țară, prin Paris, și-am înțeles atunci, nu doar din ce-mi spunea meșterul adîncit în amintiri, cît mai cu seamă din reacțiile lui la revederea unor străzi, cartiere, monumente, opere și chiar oameni, o bună parte din ce-l frămînta : Parisul *lui*, Parisul dintre 1915 și 1922, cel în care lucrase, visase și expusese cîndva (« Hercule doborînd Centaurul », frumoasa lui operă, clasică pentru sculptura românească, azi expusă în aer liber în parcul Herăstrău, a fost în 1921 piesa cu care a participat la salonul de toamnă parizian), nu mai putea fi regăsit la cinci decenii depărtare, mascat de începutul de americanizare care-l corcește așa de grav cu trivialitate ! N-am reușit să știu decît *presupunînd*, și fără temeiurile certe ale niciunei literaturi epistolare sau memorialistice, nici ce s-a petrecut cu Paciurea, ajuns din mahalaua Ceauș-Radu pe cheiurile Senei, dar despre Jalea știu acum cu precizie că este tot atîta datornic capitalei de pe atunci a artei lumii, ca și pămîntului natal. Nu este semnificativ pentru omul care a făcut, în război, jertfa integrității sale corporale, pentru eroul amputat la Cașin în 1917, că printre primele lui opere, de după încheierea păcii, sînt două monumente, lucrate ambele în 1922, unul pentru soldații francezi căzuți în România — Grădina Cișmigiului îi păstrează între magnolieri albi, marmura albă, — celălalt pentru lucrătorii feroviari din România, eroi ai primului război mondial ? (Cine, luînd trenul de la Gara de Nord, își spune azi că statuia din piață e opera colaborării lui Jalea cu celălalt mare maestru al sculpturii românești contemporane, Cornel Medrea ?) Dacă adăugăm că în 1923 s-a dezvelit în Franța, la Dieuse, o altă operă de Jalea cu o temă similară, « Monumentul soldaților români foști prizonieri în lagărele germane din regiunea Saar », pricepem parcă, întrucîtva, ce va fi însemnat pentru tînărul sculptor perioada în care problema lui de căpetenie trebuie să fi fost, de bună seamă, integrarea necesității sacrificiului făcut. Căci este pentru un sculptor, om care are nevoie, vorba lui Perpessicius-poet, de mia de brațe a lui Briareu, de neînțeles să-i ceară destinul să rămână cu una ! Și totuși, Jalea nu s-a descurajat, nu s-a resemnat, nu s-a retranșat în durerea lui : un alt eroism, mai prețios decît al zilei de război cînd s-a jertfit, pentru că cestălalt e un eroism de-o viață, i-a dictat să continue, să modeleze lut, să taie piatră, să plăsmuiască frumusețile cu care viața lui s-a rotunjit, s-a împlinit, s-a achitat de toate datoriile nescrise nicăieri. — « Cine ești, Ion Jalea ? » — nu mă puteam uneori opri să-l interpelez în sine-mi, văzîndu-l calm, plin de tact, amen, om de lume și de spirit, atît de integrat aparent, de parcă niciodată conștiința lui n-ar fi dat piept cu nedreptatea soartei, atît de stăpîn pe sine și capabil de a-i stăpîni pe alții, de parcă băierile sufletului nu i s-ar fi rupt

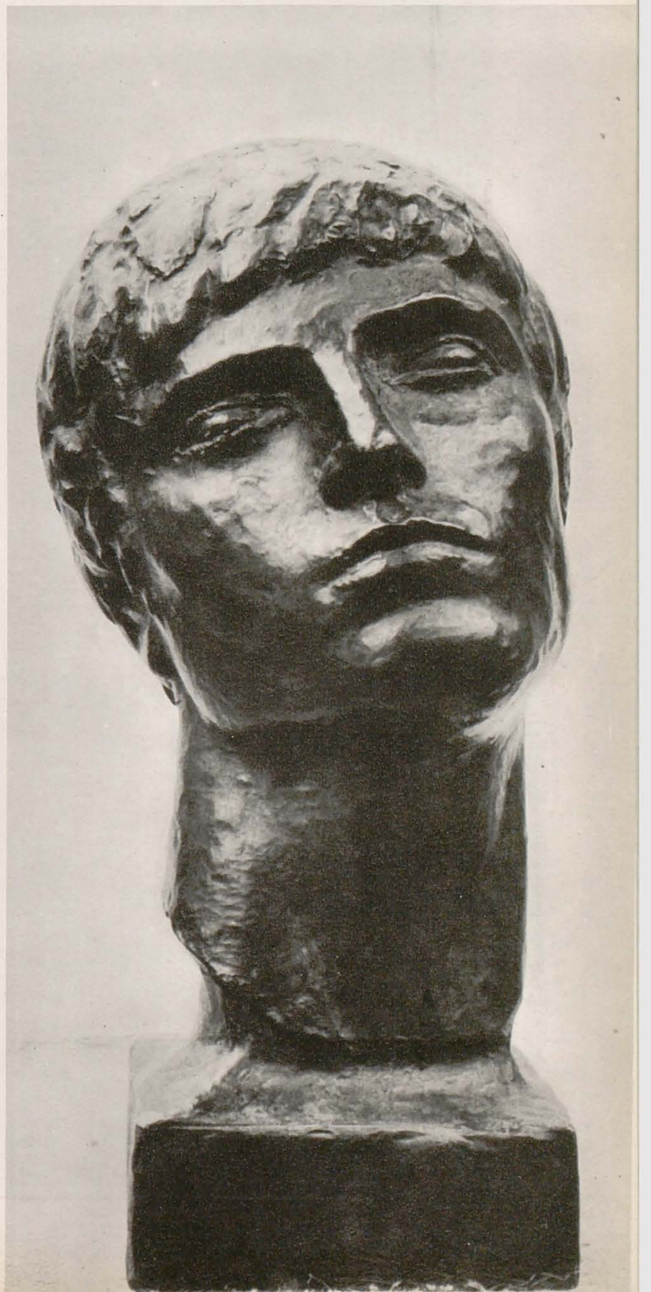
niciodată, nu i-ar fi dat niciodată dreptul să se socoată ajuns la limita de la care înainte « restul e tăcere ! ». În adunări, la congrese, conferințe și reuniuni plenare de artiști, cel care le este azi președinte de onoare și le-a fost ani de-a rîndul, ca tatăl său, păstor, Jalea, era o statuie impasibilă, care-și revela prezența nervului și vibrația lăuntrică doar în tîrziile şi decisivele lui luări de cuvînt, orînduitoare a toate cele spuse de ceilalți. O capacitate de a sintetiza și de a prinde esențialul, de a ordona materialul ideilor ca și pe cel modelat cu mîna, face din Jalea un adept al clarității absolute. N-am elemente să mi-l reprezint dionisiac, deși sculptura lui, printr-o parte din temele abordate, mă obligă să admit că *e și așa*. Dar că e un clasic în purtări, că are comportamentul echilibrat și armonic al unui om pe care « nu l-a călărit niciodată calul », cum spune un proverb oriental, ci care-și strunește cu mînă sigură toți armăsarii lăuntrici, herghelia imboldurilor și impulsurilor de neignorat, aducîndu-i la măsura comună a pasului metronomic ritmat în care trebuie străbătută arena și evitată « meta fervidis », piatra de împiedicare, că e un perfect maestru, « maître de soi-même » în primul rînd, ce nu se lasă furat de temperament, *chiar dacă asta îl costă*, nu mă pot îndoi, după cîte probe am avut. De o discreție absolută și de o mare lumină lăuntrică, el nu se confesează decît la modul narațiunii impersonale, și nu invită la familiarități, deși pătrunde mai adînc decît poți crede, zîmbind, în conștiințele celor cu care vine în contact. Altier fără trufie și apropiat fără să-nlăture barierele, Jalea e un romantic, ca și Tudor Vianu, dar un romantic cu idealul clasicității, prețuind răceala clasică, la care nu accede, dar pe care o mimează pentru a se putea *conține*, autoservindu-și-o drept antidot amportării și avîntului, ce-l fură. Ulysse legat de catarg de bună voie, — « vous vous trompez, Monsieur, je suis un pur classique » — pe undeva i se simt mușchii zvîcnind sub strînsoarea funiilor intrate în carne. Pătrunzi în frumoasa casă-muzeu de la Constanța, în care cea mai bună parte a operei sale poate fi văzută, cu sentimentul că vei avea de constatat evoluția unui om, și vezi un univers. Un univers în care colcăie monștrii revoltei și ai răsturnărilor luciferice, în care pătimesc sisifi nu-



miți pe românește « Sfarmă- Pietre », « Plugari », « Hamali cu sacii », « Bivolari », și « Centauri », sau « Luciferi » și « Prometei » și « Dragoși-vozi », indistinct, într-o mitologie personală, sincretică, împrumutată tuturor istoriilor: universală-antică, națională-veșnică, personală! Dar și un univers în care avîntul cailor cabrați e stăpînit de omul, gol și mărunt, dintre ei, în care Pegasul se încoardă ca să poată zbura omul, în care Hercule, cel cu 12 inițieri, semizeul campionatelor virtuții bărbătești, doboară omul-vită și-l îngenunche, în care tronează, nou Jupiter autohton, drept arcaș în repaos, un purtător de cobiliță, triumfal cărînd peste veacuri laptele turmelor transhumante dimpreună cu sevele unor gînduri vitale, nemuritoare, moștenite și retransmise, prin veac, generațiilor. Mitologia cu sfinți păgîni și cu evangheliști, a fazelor lui Jalea, ce asimilează ciobanul ardelean sfîntului Pantelimon și pe Venus aurea, țărancei cu dovleci, are ca răscumpărător al contrastelor ei, omul: omul de geniu. Enescu, Eminescu, Rebreanu, Horia Hulubei, Rosenthal sau, simplu, « Muncitorul », sînt pentru Jalea chipuri ale *entuziastului*, ale omului de vocație, ale realizatorului infailibil al destinului său individual, înlăuntrul celui al grupului social ce l-a dat lumii. Puține monumente avem pe piețe de oraș, de Ion Jalea. Ca, de altfel, de toți ai noștri cei mari. Dar parcă undeva ne-ar place tuturor să stea, imens, pe-un obelisc înalt, la dimensiuni colosale, chipul lui. Un autoportret, din seria busturilor pe care numai Despiau și Jalea le-au știut vreodată modela: tot numai fibră, tot numai nerv, tot numai expresie, cel ce-l înfățișează pe la semiveacul vieții; cea mai frumoasă piesă a mitologiei sale: « Edificatorul de sine însuși ».

La 85 de ani, în plină putere creatoare, sculptorul mîngîie zilnic lutul și-l preface-n bronz și mînuiește unealta ce înlătură din blocul marmurelor tot ce nu-i statuie. Autor de dicționare de piatră, codificînd parolele noastre de recunoaștere ca națiune.

ION FRUNZETTI



În ilustrație:
Hercule doborînd centaurul, marmură, București, Parcul Herăstrău (p. 25); Pegas, piatră, Muzeul de artă al Republicii (p. 26); Plugarul, bronz (p. 26); Lăptărese, bronz, Muzeul de artă din Constanța; colecția I. Jalea (p. 26); Arcaș odihnind, marmură, Constanța, faleza (p. 27); Nud, bronz, Muzeul de artă al Republicii (p. 27); Centaur, ghips, Muzeul de artă din Constanța; colecția I. Jalea (p. 27); Sf. Pantelimon, bronz, Muzeul de artă al Republicii (p. 27).

ANA JIQUIDI

Mi-e greu, trebuie să fac un efort ca să mă întorc cu fața la mine, pentru că am lucrat și m-am uitat numai în viitor. Așa am fost, și Jiquidi, și eu.

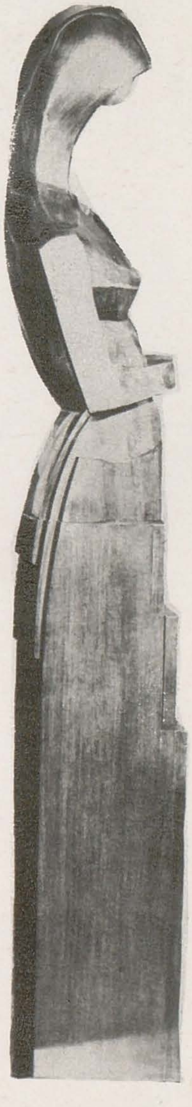
Cuvintele Anei Jiquidi nu au nimic din obișnuita cochetărie a creatorului cu modestia. ci exprimă demnul adevăr al renunțării voluntare, al sacrificiului chiar, probat de menținerea propriei existențe artistice, « în umbra» altei existențe artistice. De zece ani încearcă, fără să se descurajeze în fața hărțuielilor birocratice, să organizeze casa-muzeu Jiquidi.

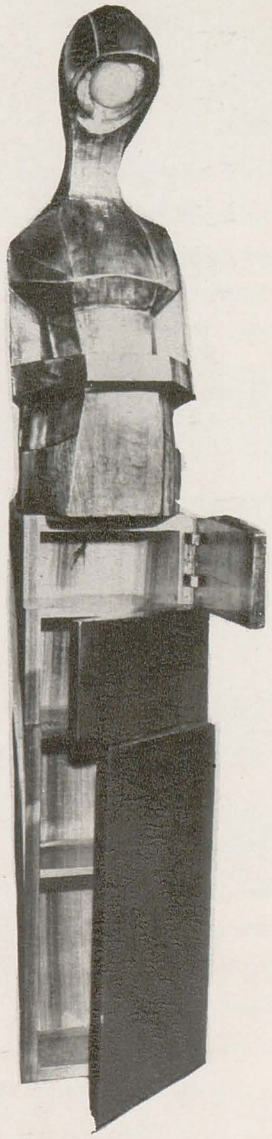
Aici, în casa în care a lucrat Aurel Jiquidi o să fie un muzeu. Voi încerca, pînă voi închide ochii, să realizez acest lucru. Lucrările sînt mai multe decît spațiul necesar. Am să organizez în așa fel încît să le pun prin rotație. Omagiul lui Caragiale, pe care îl iubea așa de mult, pe care îl citea așa de mult încît stătea prea mult pe gînduri, era înscris în sufletul lui. Aș vrea să fie o cameră numai cu lucrările lui Aurel Jiquidi la opera lui Caragiale. Intenția mea este să fie și un muzeu în întregime Caragiale, cu operele lui Jiquidi despre Caragiale și operele lui Caragiale. S-ar putea găsi oameni care să înțeleagă că aceste muzee sînt necesare.

După ce criterii ați expune lucrările? Mai propuneați și o serie de albume.

Aș vrea să instalez o vitrină cu o adîncime nu prea mare ; lucrările așezate în așa fel încît să nu fie mereu deranjate. Albume? da, « Satira », « Caragiale », « Copiii », « Țăranii », « Creangă », o să fie greu de adunat, Jiquidi dăruia foarte mult în dreapta și în stînga. A venit într-o zi cu un prieten, un avocat, căruia i-a dat vreo 20 de lucrări.

În locuința-atelier, unde sînt păstrate cu pioșenie urmele trecerii marelui desenator, lucrările Anei Jiquidi produc spectatorului avizat o veritabilă surpriză. Prin originalitatea lor — și prin cronologie — ele impun sensibila corectare (sau măcar completare) a cîtorva rînduri din istoria artei românești, În deceniile trei și patru, cînd prejudecata ortodoxă a « genurilor » minore și majore era încă frecventă, politehnismul artistei a constituit o raritate. Ana Jiquidi este sculptoriță, proiectează vitralii și mozaicuri, este creatoare de mobilier și corpuri de iluminat, de





tapiserie, face broderie și legătorie de carte, este pictor muralist și grafician. Dar, lucru și mai important, ea înțelegea, în acea epocă, arta decorativă nu ca sumă de obiecte « de frumusețe », ci ca producătoare de ambianță, realizată prin proiectarea de ansambluri de obiecte ce « simpatizează », « rimează » între ele. (Chiar bricolajul casnic și « lucrul de mînă » mărturisesc o intenție de stil asemănătoare.)
Semnalăm — pînă la o analiză mai adîncită — și nu neapărat ca element de « sincronism », că producția artistică a Anei Jiquidi poate fi, în principal, raportată stilului 1925, acea mișcare artistică de răspîndire internațională, cu destul de puține exemple în țara noastră, care, la sfîrșitul cubismului, urmărea, pe diverse planuri, concilierea clasicismului și modernismului, a succesului și originalității, a geometriei și expresiei. Despre anii de școală — Ana Jiquidi a absolvit Școala de arte frumoase în 1926 — ezită să se pronunțe; face elogiul profesorilor ei.

În școală am lucrat cu mare plăcere. În școală încă, am făcut trei călătorii de studii în Italia, în 1924—25. Cîștigasem aripi în călătoriile acestea, mi-au dat atîta putere, atîta curaj. Am fost bolnavă, am răcit într-un atelier de desen unde, cu încăpățînare, m-am dus să lucrez chiar în frig, am întrerupt școala. La finele anului m-am dus la doamna Storck să-i arăt lucrările mele. Ca profesoară, cînd vorbea îți dădea elan. După ce am întrerupt, nu m-am mai dus la cursurile ei de desen. După-amiază făceam sculptură, dimineața artă decorativă. În atelierul de sculptură lucram cu profesorul Rainer, era un profesor extraordinar.
Făcea două lecții, un curs comun și celălalt, un curs de specialitate. Aducea un model, îl punea să se miște, explica mișcările și nevoia de a le face, era o lecție nu de suprafață, te făcea să gîndești, făcea și medicină și filozofie. Pătrundea în miezul lucrurilor în tot ce explica.

« Ideile înaintașilor, scrie Francisc Rainer, trăiesc în spiritul predecesorilor fără ca aceștia să-și dea totdeauna seama de ceea ce le datorează ». Ana Jiquidi și-a dat întotdeauna seama de ceea ce îi datorează profesorului ei.

Dacă am păstrat lucrări din școală ? Am păstrat, dar ce rost are să le scot, făceam fonduri, jocuri de fond.

Și totuși, pe lîngă jocurile de fond de benedictină răbdare sînt și proiecte de vitralii, în care atracția art-nouveau-ului dă foarte interesante rezultate.

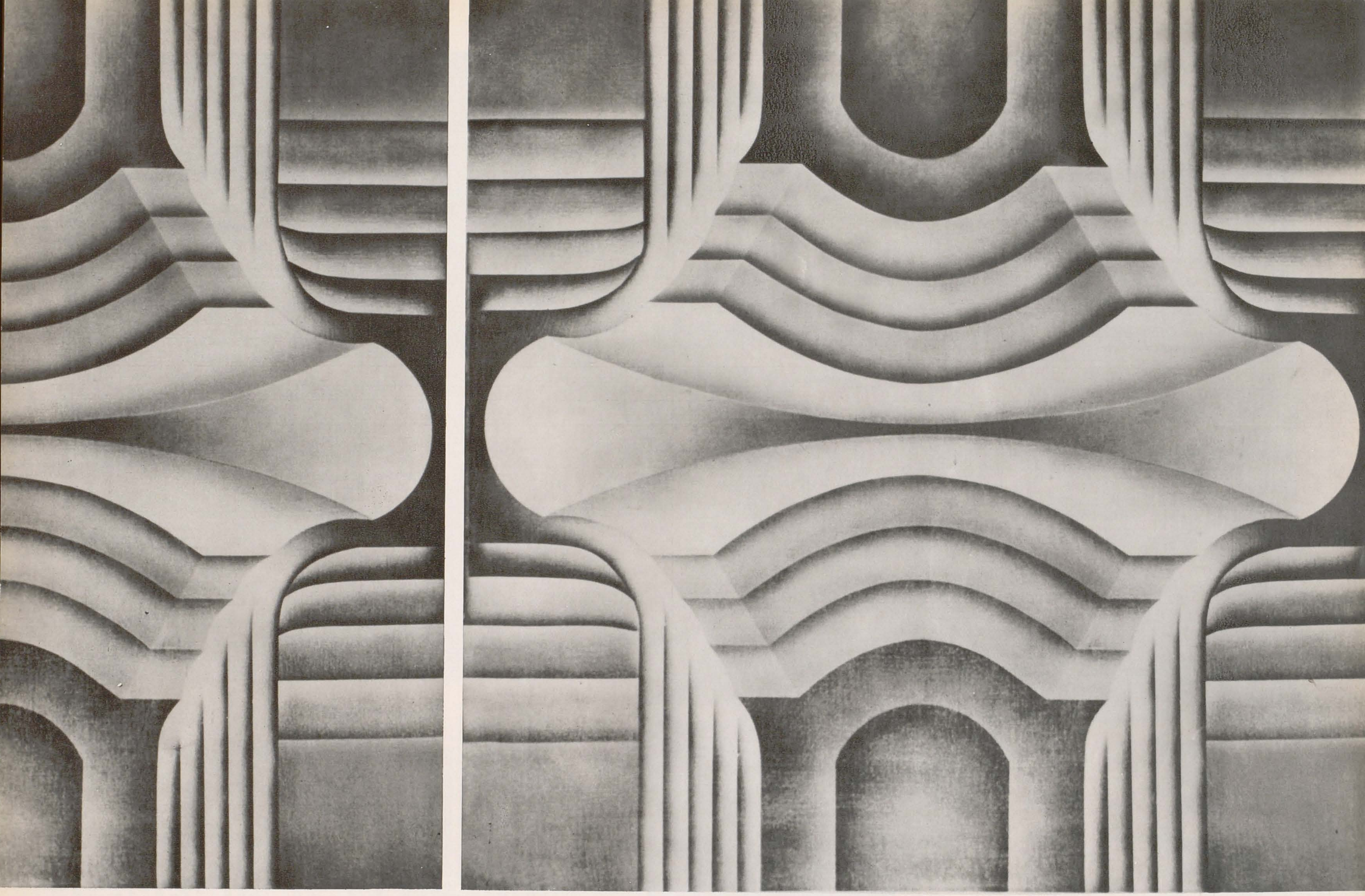
Am fost și profesoară, am dat lecții de desen la Comana. Biblioteca este primul lucru realizat din leafa mea de profesorat. Iubeam foarte mult copiii. Zîmbetul unui copil care nu mă cunoștea și nu îl cunoșteam este ceva extraordinar. Am fost apoi la un institut Negoescu, vis à vis de institutul Grigorescu. Le dezvoltam imaginația, luați o dreaptă, o curbă, un cerc. Să vedem ce puteți face ? Toate fetele erau predispuse să realizeze ceva. La caligrafie le dădeam teme : ce o să facă ele în viitor. Căutam să le dezvolt gustul de ordine și frumos.

Am văzut cîteva desene pentru copii.

Am vrut să fac o carte de desene pentru copii. Fiica mea Luminița, seara, îmi cerea să-i spun povești și cînd credeam că dormea plecam, dar mă striga, mă striga din ce în ce mai tare. Atunci am făcut desenele. Aurel era foarte entuziasmat. Am încercat să inventez povești pentru Luminița și Zuzu. Dar treburile mele erau prea multe și prea

(urmare în pag. 40)

1. Tapiserie, (1932); 2. Domniță, bronz (1934); 3,4. Lampadar, lemn (1930); 5. Basm, gravură



Penetrații vizuale, ulei

ATELIER

MOLNÁR ZOLTÁN

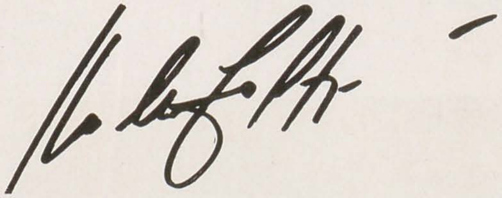
Pictor. Născut la 13 octombrie 1937, la Sf. Gheorghe.
Studii: absolvent al Institutului de arte plastice « Ion Andreescu » *din Cluj (1963).*
Din anul 1963 participă la numeroase expoziții de stat și la alte manifestări colective.
Expoziții personale: 1966 — Timișoara; 1970 — București.

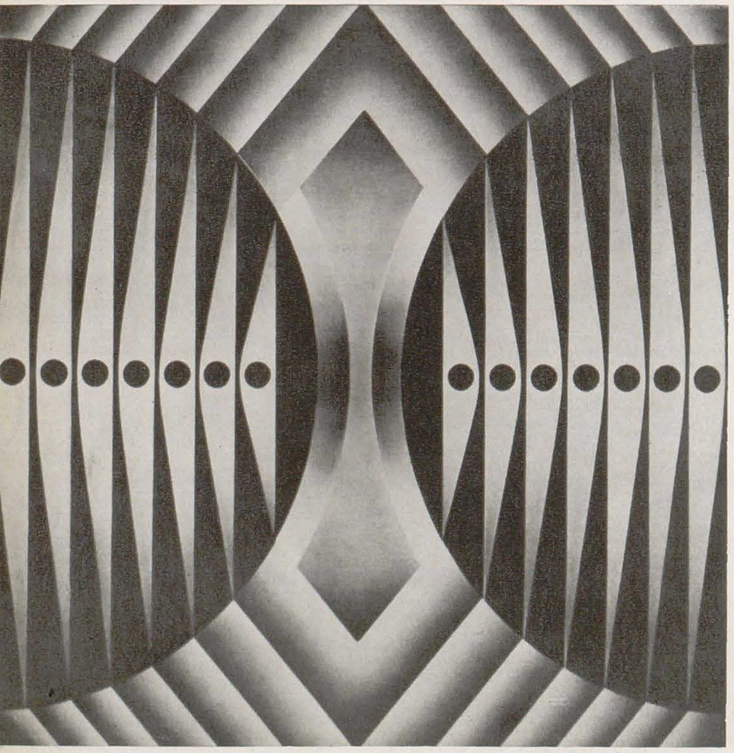
Participări la expoziții de artă românească organizate în străinătate: 1970 — Novi Sad, Belgrad.

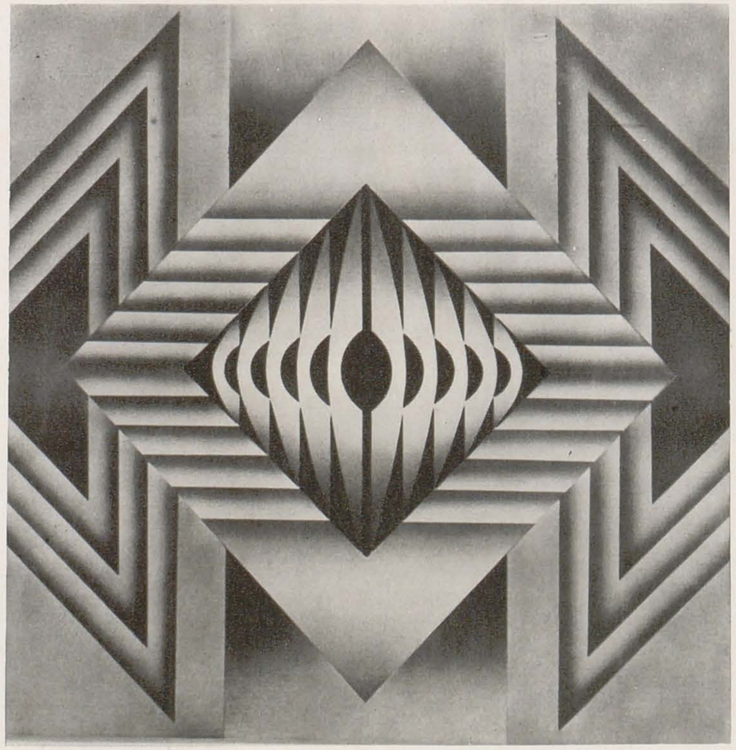
● Este mai presus de orice pentru un creator intuirea semnului în scopul satisfacerii percepției, aceasta îndeplinind astfel o condiție umană în metabolismul spiritual al civilizației moderne.

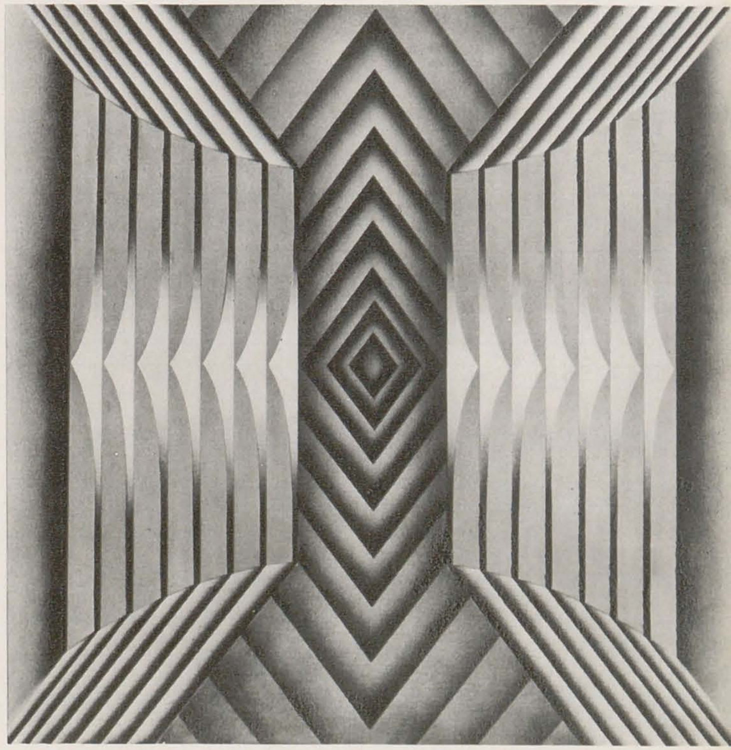
● Aria semnelor mele are o natură structurală de nuanță optico-spațială cu proprietăți asociative către zone ultime de invocare spirituală.

● Dacă uimirea înseamnă și angajare supremă spirituală și decizie rațională — creația mea poate fi un agent de declanșare a participării pentru oricine.









Cîntăreț, ulei

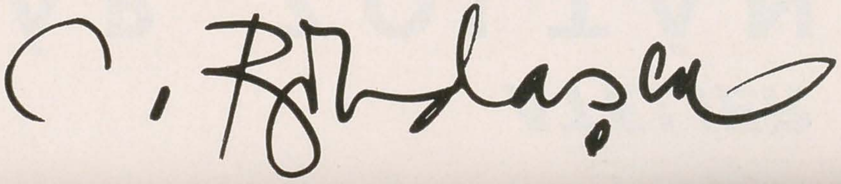
Frații Nădejde, ulei

ATELIER

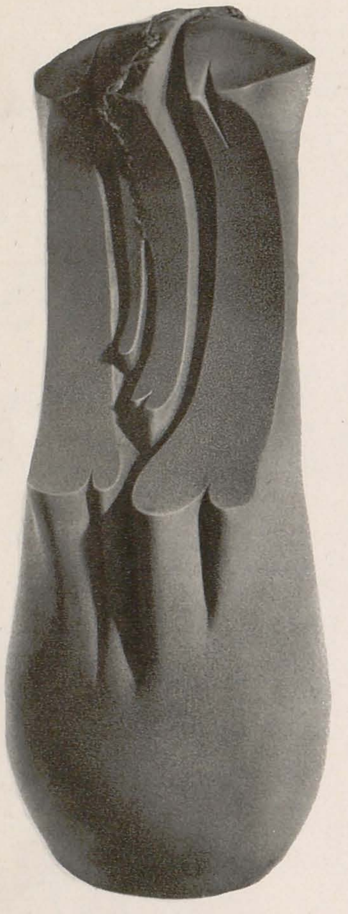
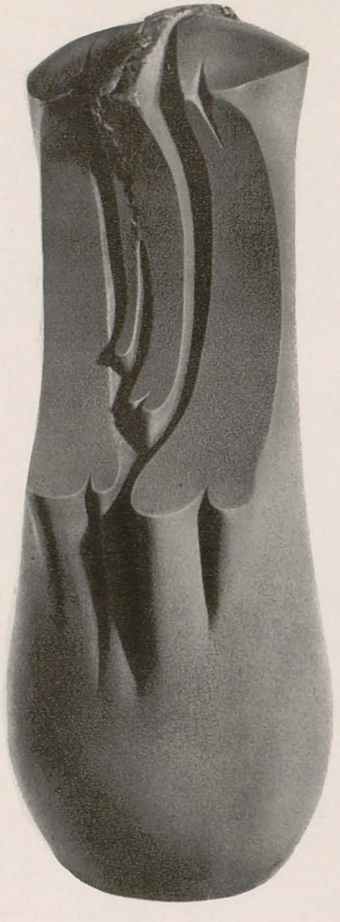
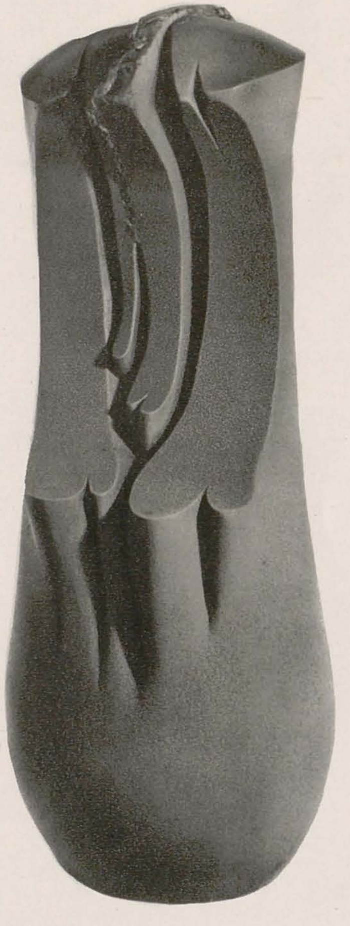
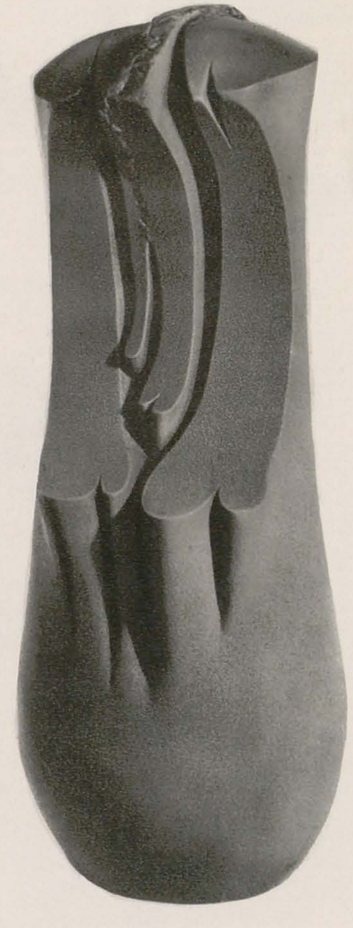
CORNELIU BRUDAȘCU

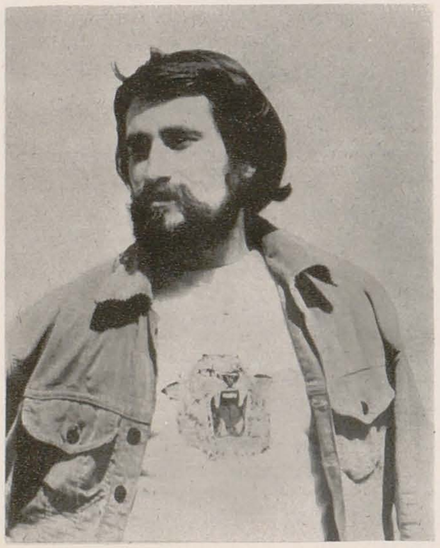
Pictor. Născut la Tusa (județul Sălaj), la 28 ianuarie 1937. Studii: absolvent al Institutului de arte plastice « Ion Andreescu », *Cluj (1962). Din 1962 participă la expoziții de stat și la alte manifestări.*

Am o atracție pentru impecabil, o atracție pentru culorile violente. Îmi plac florile vii și aș vrea să-mi placă pictura mea cum îmi plac ele.



Compoziție, ulei

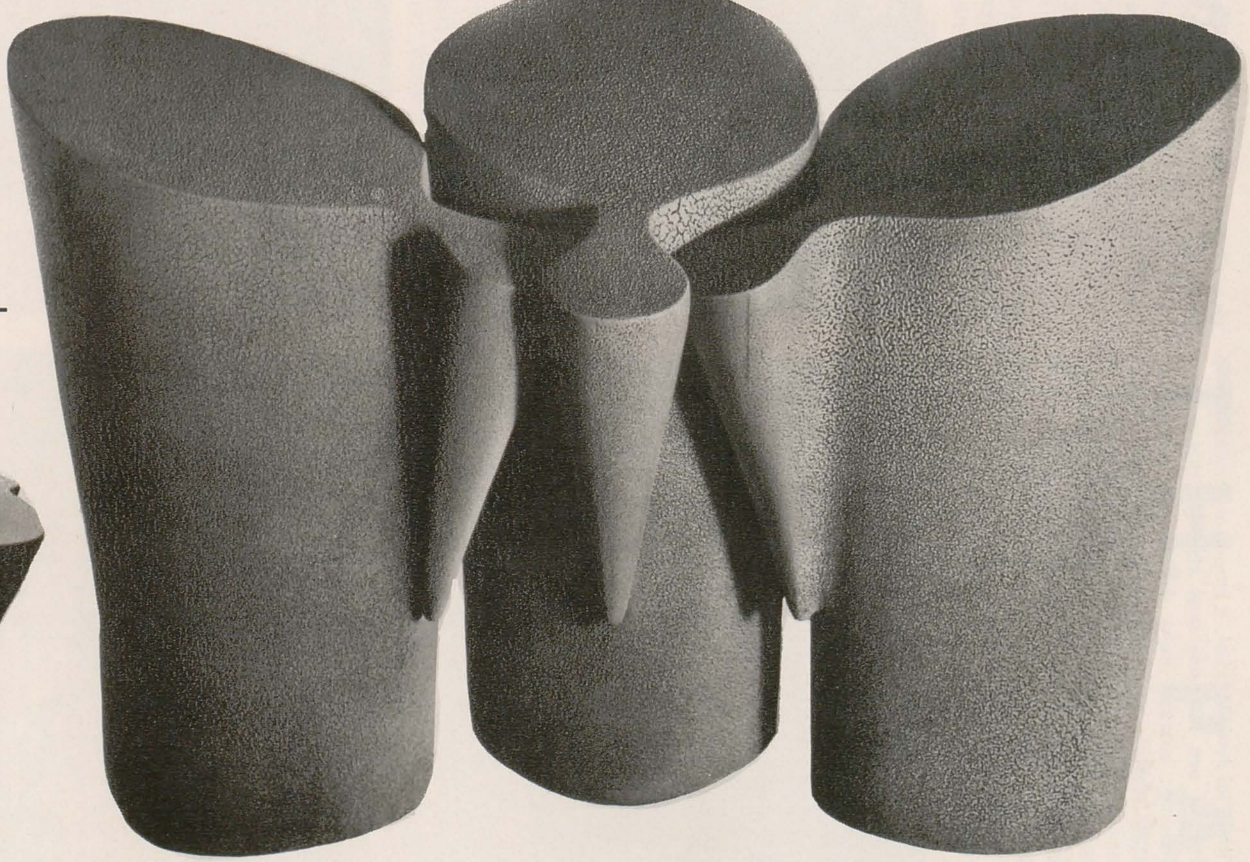


ATELIER

DUMITRU RĂDULESCU

Ceramist. Născut la 24 mai 1942 la București.
Studii : absolvent al Institutului de arte plastice « N. Grigorescu », *București (1967).*
Începînd din 1964 participă la expoziții de stat și la alte manifestări. Expoziții personale : 1968, 1972 — București. Participări la expoziții de artă românească organizate în străinătate : 1968 — Sofia; 1969 — Florența, Paris ; 1970 — Moscova, Roma; 1971 — Düsseldorf, Budapesta. Participări la expoziții internaționale : 1965, 1966, 1970 — Faenza; 1967 — Paris; 1971 — Perugia, Uhreske Hradište, Brno ; 1972 — Praga.

1. *Orga apelor, faianță* 2. *Capitel, faianță* 3. *Confesiune, faianță*

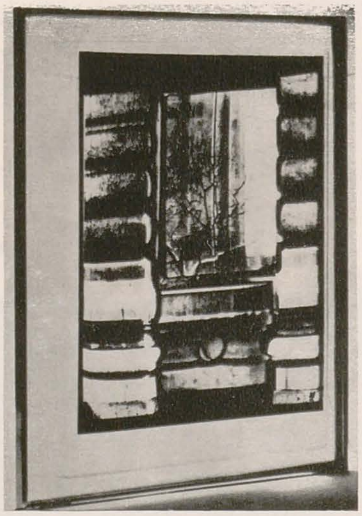


Înainte ca ochi-mi să cunoască literele, mîinile-au cunoscut lutul și apa, iar acum, pămîntului, infinit în frumuseți și taine, încerc să-i smulg o părticică de frumos și de mister.
Încerc să gîndesc formele în evoluția lor naturală perfectă, iar în dezvoltarea lor aștept, caut momentul de echilibru total, momentul în care se naște frumosul.

SECVENȚE ICONOGRAFICE

REFLECȚII

IULIAN MEREUȚĂ



1. EDWARD O'CONNELL: Albastru suburban, serigrafie și plastic format cu vid
2. FRANÇOIS PAMFIL: Dulapul cu jucării, pictură

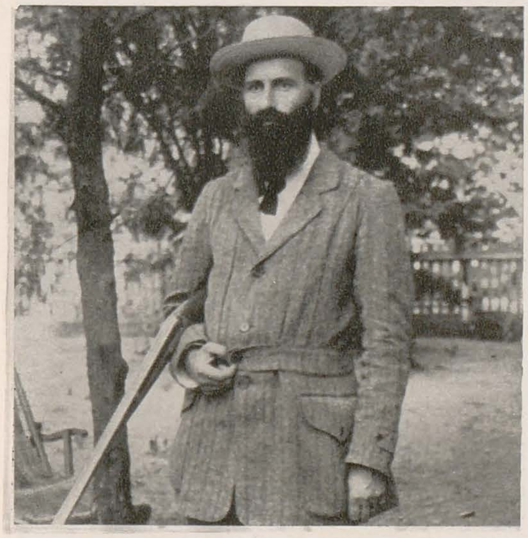
Filmul lui Andy Warhol, « Empire » derulează timp de trei ore imaginea unei clădiri, Empire State Building ; aparatul nu-și dezlipește obiectivul de fațada acesteia, pariind din sadism cu timpul, timpul strict real, fizic, care se aglomerează secundă cu secundă, minut cu minut pe peliculă, O unică secvență de 480 de minute ar părea cea mai perfectă întruchipare a unității de spațiu și timp dacă interesul ar consta în fixarea unei acțiuni, Această enormă cantitate de timp înghețat mizează pe ambiguitatea de semnificare a unei realități *banale* și descoperă, virtual cel puțin, *expresivitatea redondanței*. Este însă o expresivitate limită (*abia* expresivitate) ridicîndu-se doar cu un milimetru din planul zero al unei experiențe nesemnificative. Nu este desigur implicat acel « trompe l'œil » al picturii, concentrînd în obiect o eventuală posibilitate de interpretare la un alt nivel. Clădirea nu are evident putere de iradiere simbolică, alegerea ei avînd un caracter de strictă necesitate în demersul experimental al lui Andy Warhol. Imaginea nu are decît o interacțiune cu sine însăși, *o banalitate care se ocupă cu ea însăși*. « Dacă un artist și-a intitulat lucrarea „Un hamburger", ce altceva ar putea fi ? » — se întreabă Claes Oldenburg. Sîntem obligați să acceptăm că « Empire » este pur și simplu Empire. Să ne amintim de obsesia teatrului modern, antinomia fascinație-distanțare, pentru a semnala în arta plastică contemporană o dezbatere analogă. « Posibilitatea » indică însă o nouă atitudine față de formă (înțeleasă, în dezvoltarea istorică, ca succesiune de concepții asupra formei în artă), mistificarea fiind un drum convenabil pentru a-i smulge semnificațiile simbolice, pentru a o vida de o determinare ontologică de tip metafizic. « Fîntîna » lui Duchamp, de exemplu, are, dincolo de intempestiva negație, o valoare afirmativă, gestul anti-artistic propunîndu-și să demitizeze funcția artei ca « supapă de siguranță morală ». În fragmentul de realitate astfel expus, nu se mai poate investi pasiune, citirea nu mai are nevoie de emoție. Obiectul rămîne solitar, identic cu el însuși. Și dacă exemplul lui Duchamp este totuși simplificat pentru necesitatea demonstrației (un recent studiu propune o riguroasă interpretare psihanalitică a întregii opere duchampiene ca o tentativă scrupuloasă de sistematizare, de a aduna astfel în unitate, disparitățile), să considerăm, în perspectiva redefinirii sculpturii, lucrarea lui Jasper Johns, « Becul », un simplu bec electric turnat în bronz și expus pe un soclu. Semnificația operei nu mai este în acest caz anti-artistică (sîntem departe de anii negatori ai dadaismului), chiar dacă prin umor se reface o punte spre acea « invenție veselă » predicată de Duchamp. De astă dată ecuația « un bec = un bec », pare perfectă. O iconografie a banalității rămîne totuși o iconografie, stăpînită și ea de demonul deductiv al relațiilor. În sine obiectul se desfășoară în aria propusă, în perspectiva seriei însă, amorsează interpretări circumstanțiale, devine semn al civilizației sau pur și simplu purtătorul prezenței ei.

Interpretarea semantică a vieții ia forma unui proces al noțiunilor, interogîndu-se paradoxal arta și nu realitatea pentru a stabili un răspuns. Vizualitatea este iarăși (pentru a cîta oară) supusă analizei, rezultînd din disecția sculpturii, un exemplu, aceleași simboluri : volumul, spațiul etc. În acest fel se poate accepta ca sculptură ceea ce propune Edward O'Connell « *Albastru suburban* » (expoziția « *Noua sculptură americană* — februarie 1972). Lucrarea este o serigrafie aplicată pe un material plastic presat în vid, pentru a permite volumelor indicate în imagine să devină astfel volume în spațiu. Dar cuvîntul « imagine » nu este contradictoriu ca sens, aplicată sculpturii ? Într-un mod opus picturii, sculptura este mai întîi și în mod esențial formă și apoi în subsidiar imagine. N-ar trebui să numim, pentru exactitate, lucrarea ca fiind pictură? Desigur s-ar putea propune — în fuga către clasificări ireductibile — categoriile artei obiectuale și relua discuția chiar de la acele *Merzbild* ale lui Kurt Schwitters, de la reliefurile constructiviste ale lui Tatlin, sau de la « pictosculpturile » lui Marcel Iancu. Oricum, labilitatea rămîne un factor de contradicție, rezolvată doar de practica expozițională. Chiar și cu semnul ambiguității, « *Albastru suburban* » rămîne totuși în cadrul acelui « posibil » al sculpturii : imaginea este tranzitorie, neesențială, comunică atîta doar cît reprezintă, nivelul scăzut al informației denotînd că interesul artistului rămîne pur formal (într-un sens nepeiorativ) pentru o problemă de definiție spațială : un perete agitat arhitectonic, o nișă conținînd o fereastră deschizîndu-se spre exterior, un copac în afară, profilat pe umbra unei clădiri, în ultimul plan. Printr-o coincidență, lucrarea lui François Pamfil « *Dimineața, primăvara* » expusă concomitent *(Expoziția filialelor U.A.P. — Arad, Oradea, Craiova* Ateneul român februarie 1972) relevă un coeficient de transpunere tehnologică ; Pamfil recurge, însă, la o tehnică umanizată, al cărei produs reiese dintr-o operație manuală personală, ceea ce permite apariția unui roi de semnificații subsumate prezenței stricte a lucrării : în spatele ferestrei albe țîșnește un smoc de iarbă (evident din material plastic), dar acest paradox al naturii artificiale presupune o stare lirică. Și aici există un interes formal : comunicarea unei sinestezii pe cale non-picturală — ochiul de geam al ferestrei redus la o scară minor mai eficace, aciditatea industrială a « ierbii » (dimensiune și contrast, alte simboluri ale vizualității), dar Pamfil păstrează o legătură cu natura (al cărei semn îl constituie tocmai acest șoc senzorial), chiar dacă fantezia se sprijină pe practică și nu pe imitație. Depășind doar aparent cadrul acestor « reflecții », s-ar putea stabili încă o comparație între lucrările « Le Houers » de Mary Bauermeister (Noua sculptură americană) și « Lada cu zestre » de Alexa Kiss (Oradea). Similitudinile de metodă sînt evidente, asamblajul obiectelor producînd prin intervenția lor, prin transpoziția de realitate « reală », o modalitate mai globală de semnificație, obiectul extra-artistic jucînd rolul de volum acolo unde elementul artistic, desen, pictură, joacă rolul de plan. Diferența ține de funcționalitate, la Mary Bauermeister acțiunea este aleatorie, la Alexa Kiss, finalizată, în sensul mimezisului.

Teoria « purității genurilor » este în fond o temă critică a istoriei de artă. Tratată în această perspectivă s-ar putea deduce poate nu o evoluție, cît o încercare de depășire a limitelor expresivității (statuile antice colorate, balerinele de bronz ale lui Degas îmbrăcate cu haine adevărate). Întrebat ce înseamnă sculptura, Richard Shaw (*Casă cu umbră* » din expoziția « Noua sculptură americană ») ar putea răspunde firesc : « o construcție de machete, asemănătoare navomodelismului sau viorilor din chibrituri ». Se poate înțelege astfel de ce Ioseph Beuys declară că toată activitatea sa socială este o sculptură, iar minimalistul Carl André poate spune « Sculptura mea ideală este un drum ». Paradoxul unui filozof contemporan poate fi aici o justă încheiere : « A gîndi este poate, în mod simplu, asemănător cu a lucra la un cufăr. E în orice caz o muncă a mîinii ».

TH. PALLADY

Cercetătorul Petre Oprea ne oferă spre publicare documente inedite pentru un posibil « jurnal » fotografic Pallady ; aceste secvențe, evocînd anii de tinerețe, întregesc profilul personajului sever pe care l-au acreditat autoportretele de maturitate ale artistului. Foto 1 : scepticul misoginl la brațul soției sale. Foto 2 : înainte de a deveni vegetarianul militant care se recomandă în atîtea confesiuni tîrzii, Pallady practică nobilul sport al vînătoarei. Foto 3 : singularul Pallady, într-un cerc de alți singulari (atelierul lui Aman-Jean, la Paris). Foto 4: ascetul îmbrăcat în șiac mînăstiresc, fotografiat pe vremea cînd încă prețuia deșertăciunea travestiurilor mondene. Foto 5t : olimpianul care avea să se apere toată viața de intruși, surprins la o petrecere de familie în auritele zile de la Bucium pe « teritoriul » conacului natal.



MUZEUL DE ARTĂ «G. OPRESCU»

COLECȚII ȘI MUZEE

Iubitor al artei încă din anii tinereții, G. Oprescu a început a colecționa cu precădere artă populară încă dinainte de primul război mondial (timp în care a fost profesor de franceză la Turnu Severin). Drumurile țării, apoi acelea ale străinătății (mai ales după 1923, dată cînd a fost numit secretar al Cooperației Internaționale, cu sediul la Geneva) au îmbogățit într-un ritm egal și susținut colecția. Pusă la îndemîna colaboratorilor profesorului, a studenților săi și a artiștilor încă din 1930, colecția a fost donată integral Academiei în 1962. După 1969, anul morții lui George Oprescu, colecția, devenită muzeu, a fost complet reorganizată; astăzi ea nu mai amintește decît foarte vag atmosfera din trecut a casei. Aranjamentul făcut de George Oprescu se justifica atîta timp cît prezența colecționarului dădea viață și farmec unui ansamblu foarte heteroclit. După moartea sa, fără a restructura dispoziția interioară, am fi resimțit aceeași funebră tristețe pe care ne-o insuflă atelierul lui Brâncuși, mort odată cu marele sculptor. Avem convingerea că, selecționînd riguros operele și grupîndu-le în ansambluri semnificative care au totodată și o reală valoare decorativă, am transformat amintirea donatorului într-o vie prezență. Principiile noii organizări au urmărit omagierea donatorului prin punerea în lumină a celor mai importante opere colecționate, grupate pe țări sau genuri. În linii mari parterul a fost destinat artei străine. Astfel, în hol, arta italiană, este reprezentată mai ales prin opere din veacul al XVIII-lea, (pictură, sculptură, mobilier). Un perete, destinat artei Țărilor de Jos, este dominat de o pînză a lui Karel Fabritius. O altă încăpere este destinată artei franceze; mobilier, ceramică, sculpturi din secolele XV-XVI și picturi semnate de Courbet, Géricault, Paul Huet, Lebourg, Forain, Monticelli sau Ricard, evidențiază o tonalitate spirituală specifică. Într-o încăpere învecinată artei franceze au fost dispuse picturi de Andreescu și Grigorescu, pentru a marca mai bine relația dintre cele două școli de pictură. Dintre lucrările celor doi maeștri, *Femeia în costum de epocă* de Andreescu sau *Stîncile de la Comarnic* de Grigorescu sînt, fără îndoială, piese antologice. În fosta bibliotecă, locul cărților este ocupat de arta decorativă. Ceramica extrem-orientală, cea europeană și românească constituie un remarcabil ansamblu, după cum colecția (expusă pe scară și pe culoarele de la etaj) de covoare orientale înfățișează exemplare unice în țara noastră (Kugelteppich, Holbeinteppich, Kuba, Ispahan sec. XVI etc.). În urma restructurării muzeului, etajul a fost destinat exclusiv artei românești. Într-una din sălile mari figurează picturi semnate de Luchian (*Florăreasa*), Pallady (*Casa de la Bălcești*), Steriadi (*Stradă la Balcic*, incontestabil una din cele mai bune pînze ale artistului), Dărăscu, Lucian Grigorescu, Vasile Popescu, Ciucurencu. Într-o altă încăpere, Petrașcu (*Femeie în fața șevaletului*), Iser (*Spaniole*) și aproape uitatul Stoenescu (*Scenă spaniolă*) — artiști mai înrudiți cu spiritul grav al artei lui Andreescu — figurează alături de Horia Damian, M. H. Maxy, Ion Țuculescu, Vărbănescu, artiști care au adus un suflu nou în arta românească. Singurul pictor căruia i-a fost dedicată o întreagă încăpere este marele nostru contemporan D. Ghiață, descendent al spiritului de adîncă reculegere în fața naturii, afirmat cu aproape un secol în urmă de opera lui Andreescu. Odată cu executarea unor lucrări de amenajare, în subsol se vor putea expune piese de artă populară, în special bogata colecție de icoane pe sticlă donată Muzeului de Mara Bâscă.

RADU IONESCU

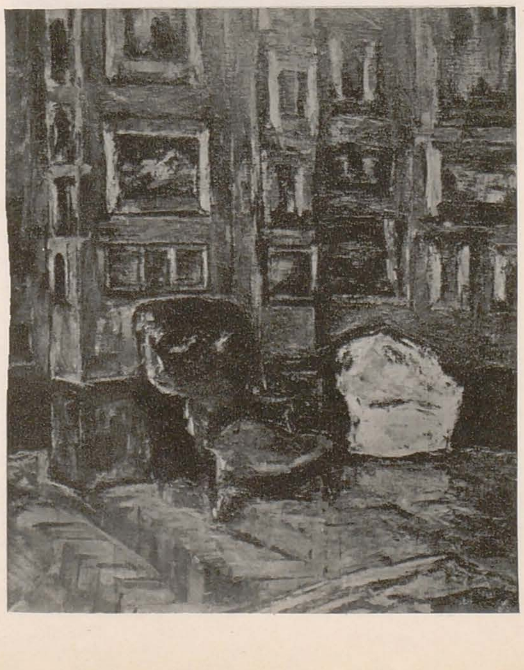
În Ilustrație:

1. Sculptură, sec. XVI (Franța); 2. Muzeul G. Oprescu, sala franceză; 3. Ceramică italiană (Monteluppo), sec. XVI; 4. Portret de bărbat, vitraliu sec. XVI (artă germană): 5. Covor din Asia Minoră (tip Holbein), sec. XVI; 6. Ceramică de Rhages, sec. XII-XIII; 7. GH. PETRAȘCU: Interior cu fotoliu alb, ulei pe pînză; 8. JEAN AL. STERIADI: Peisaj, ulei pe carton; 9. DUMITRU GHIAȚĂ: Tîrg la Hurez, ulei pe carton.

Gravura «Moartea Fecioarei», reprodusă în nr. 2 al revistei noastre, la p. 36, este o lucrare de Rembrandt. Facem cuvenita rectificare.

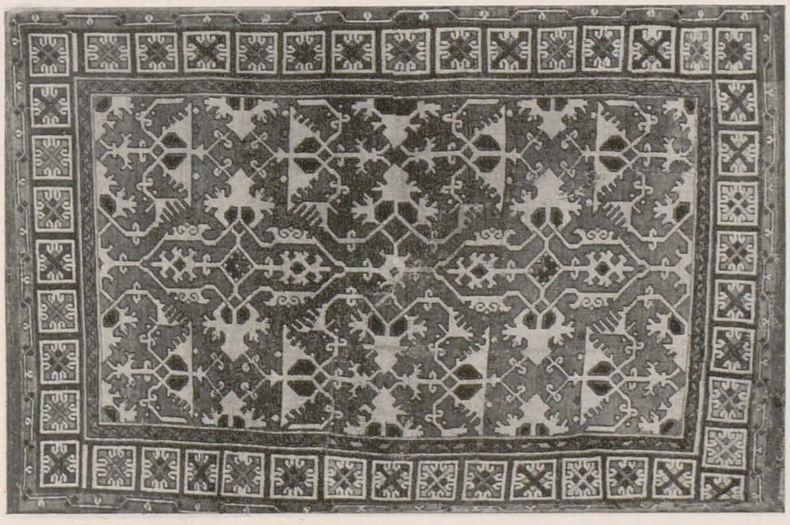
1

4

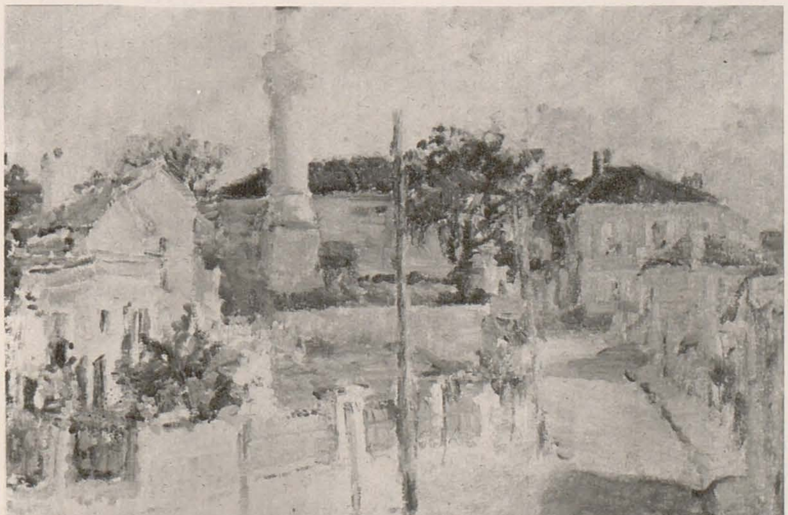

7

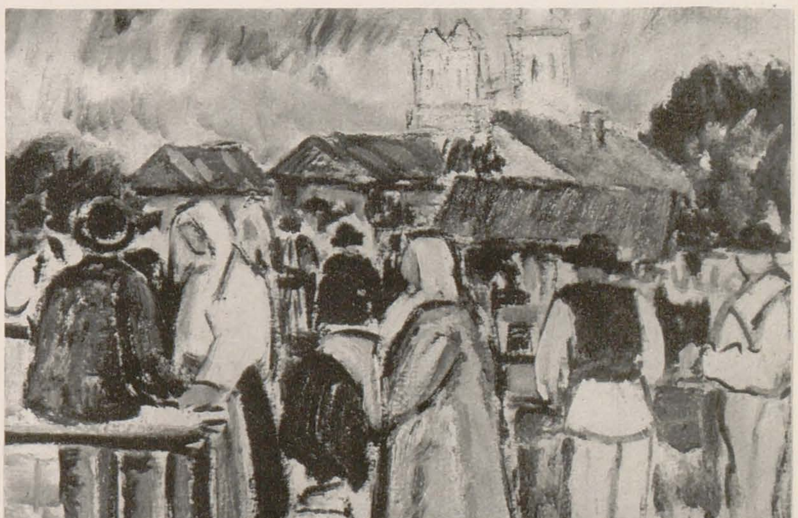
2

3


5

6


8


9

(urmare din pag. 28)

împărțite. Am copilărit la Buzău. Aveam o bucătărie foarte mare unde nu se lucra decît vara, avea pereții mari, albi. Fratele meu și cu mine ne urcam pe masă la bucătărie și desenam pereții cu cărbune. El s-a făcut inginer, eu am fost atrasă de arhitectură.

Sînt interesat de istoria lampadarului cu sertare (de altfel aproape toată mobila este proiectată de artistă, începînd cu masa de lucru a lui Aurel Jiquidi, cu incredibil de multe sertărașe), a ciclului de tapiserii, fiind vorba, în 1934 și de o spectaculoasă renunțare la premiul de artă decorativă.

Eram foarte mîhnită că nu aveam posibilitatea să lucrez și să-mi realizez proiectele. Am aici lampadarul. A costat 16 000 lei. Cînd m-am apucat să-l construiesc, în minte era deja construit. Cînd am dus acest lampadar erau acolo Antonescu, Duiliu Marcu. Au spus: — A ! Se poate și la noi așa ceva ! La plecare Petre Antonescu mi-a spus: — Mai adu lucrări ! Ce lucrări mai puteam aduce, nu mai aveam, ideile mele costau, mă costau foarte mult. Premiul, premiul era onorific, adică un cuvînt bun și o hîrtie.

Tapiseriile s-au născut din desen. Am lucrat cu culori pe pînză, una a fost expusă unde erau « Colonadele ». Pe Calea Victoriei, lîngă « Radu » era o curte cu ateliere, m-am dus la un om, Kuzopol se numea. Eu am dat modelele, iar Kuzopol le-a pus pe hîrtie milimetrică. Am făcut șase covoare, le-am expus la Dalles, odată cu expoziția copilului pe care o făcuse Aurel. Mi-au rămas niște covoare la Kuzopol. În toate am rămas păcălită, pentru că nu mă pricepeam la afaceri.

Decorarea restaurantului pavilionului românesc la expoziția internațională de la Paris din 1937 înseamnă și un exemplu (după termenul acreditat de colaborarea « cu ce au mai bun » între Jean Arp și Sophie Teuber) de duo-pictură. (Punctul ultim al acestei colaborări este un desen abstract « dictat » de Aurel Jiquidi soției sale, puțin înainte de moarte.)

Se da un caiet de sarcini. A fost un titlu foarte simplu, « Bogățiile țării » cu județele ei. Trebuia să facem un lucru nou, simplu de tot, am găsit un roșu de fond. Am făcut macheta minuțioasă a întregului pavilion, ce trebuia pus pe jos, pe plafon. La Paris am montat în trei luni plafonul și « fresca » făcută în țară pe pînză de in destul de groasă. Duiliu Marcu a venit și a spus: Sînt fericit, sînteți singurii care ați îmbinat arhitectura cu arta decorativă. Erau niște stîlpi de susținere, dați cu bronz, nu era prea bine și Aurel a spus: Aici ar sta bine niște oglinzi.

Din 1937 am participat la expozițiile pe care le făcea Aurel. Expuneam lucrări de grafică, de sculptură — sculpturile au fost expuse și la Paris, am luat și premii. Multe s-au vîndut, s-au dus. Am păstrat aceste lucrări pentru donație și care păstrează atmosfera casei unde a lucrat Jiquidi. M-am risipit în prea multe.

Soții Jiquidi au amenajat, printre primii în țara noastră, expoziții.

La Institutul politehnic studenții voiau să facă o expoziție. Am îmbrăcat panourile cu niște pînze și am împărțit pînzele pe ani, fiecare an avea o culoare. Jiquidi a făcut și o frescă a preocupărilor inginerești. Pentru « ceferiadă » am făcut machete. o șosea, cu mașini. Am mai făcut o hartă, lucru arid pentru noi.

Atîtea experiențe artistice îmi sugerează o întrebare sui-generis: care e lucrul cel mai ciudat pe care l-ați făcut?

Am făcut sculptură în cicoare. Era un bloc de vreo 70 cm lungime, cam 15 cm era lățimea, 20 cm era baza soclului, placa basoreliefului era cam de 16 cm. Înălțimea era de 50 cm. Mi s-a dat o fotografie după care am făcut un basorelief cu o scenă din fabrica de cicoare.

Cînd mergeau artiștii pe șantier și cînd era o fericire să fim puși pe o listă, m-am suit odată pe o schelă, sus de tot. Era cam după expoziția Flacăra, prin 48-50. M-am gîndit că dacă e făcută din tuburi de metal, sigur că e foarte solidă, Cînd am ajuns acolo sus schela oscila puțin. De multe ori îmi aduc aminte de emoția aceea cumplită. Am căutat să mă stăpînesc. Pînă nu am terminat ce aveam de făcut acolo nu am coborît.

MIHAI DRIȘCU

NUMĂRUL DE AUR

Din punct de vedere geometric, secțiunea de aur se reduce la clasica împărțire a unui segment în medie și extremă rație. Algebric, fraza lui Vitruviu, « pentru ca un tot divizat în părți inegale să pară frumos, trebuie ca între partea mică și cea mare să existe același raport ca între cea mare și tot », înseamnă

$$\frac{a}{b} = \frac{b}{a+b}. \qquad (1)$$

Notînd $\frac{a}{b} = \Phi$, *rezultă ecuația*

$$\Phi = 1 + \frac{1}{\Phi} \qquad (2)$$

a cărei rădăcină pozitivă

$$\Phi = \frac{1+\sqrt{5}}{2} = 1{,}6180.$$

Rădăcina ecuației (2) este tocmai numărul de aur Φ, *notat astfel acum peste o jumătate de secol de americanul Mark Barr în memoria lui Phidias, a cărui operă a avut o deschidere largă spre perfecțiune. Dar numărul* Φ *este și limita fracției infinite*

$$\Phi = 1 + \cfrac{1}{1 + \cfrac{1}{1 + \cfrac{1}{1 + \dots}}}$$

*sau a rădăcinii de mai jos **

$$\Phi = \sqrt{1 + \sqrt{1 + \sqrt{1 + \sqrt{1 + \sqrt{1 + \dots}}}}}$$

Interesant în relația (2) este faptul că numărul Φ *este singurul număr egal cu inversul său plus 1 ! Matila C. Ghyka în « Proporțiile în natură și artă » aduce o serie de dovezi care arată frecvența deosebită a numărului de aur în operele de artă, dar mai ales în natură, în construcția anumitor forme pe baza numerelor lui Fibonacci.*
André Lhote și Herbert Read au scris despre vecinătatea numărului de aur cu seria adițională a lui Fibonacci, bănuind existența unei legături între numărul de aur și seria amintită. Această legătură fiind dovedită ar fi demonstrat o anumită continuitate a frumosului în artă și natură, secțiunea de aur găsindu-se preponderent în operele de artă, în timp ce seria lui Fibonacci apare mai des în natură.
În cele ce urmează este interesant să vedem în ce constă în mod explicit, matematic, această continuitate. Fie seria lui Fibonacci

$$1, 1, 2, 3, 5, 8, \dots a_n \dots$$
$$a_1, a_2, a_3, a_4, a_5, a_6, \dots a_n \dots$$

cu termenul general $a_n = a_{n-1} + a_{n-2}$, *adică un termen este egal cu suma celorlalți termeni imediat precedenți lui.*
Din relația (2) vom afla rînd pe rînd puterile numărului Φ:

$$\Phi = 1 + \frac{1}{\Phi} \qquad = \Phi$$

$$\Phi^2 = \Phi \cdot \Phi = \Phi\left(1 + \frac{1}{\Phi}\right) \qquad = \Phi + 1$$

$$\Phi^3 = \Phi^2 \cdot \Phi = \Phi^2 + \Phi = \Phi + 1 + \Phi = 2\Phi + 1 \quad (4)$$
$$\Phi^4 = \Phi^3 \cdot \Phi = 2\Phi^2 + \Phi = 2\Phi + 2 + \Phi = 3\Phi + 2$$
$$\Phi^5 = \Phi^4 \cdot \Phi = \dots \qquad = 5\Phi + 3 \quad (5)$$
$$\Phi^n = \dots \qquad = a_n\Phi + a_{n-1}$$

Se observă lesne că atît coeficienții lui Φ, *cît și termenii liberi din membrul drept al relațiilor (4) sînt termenii seriei lui Fibonacci. Generalizînd, se poate scrie relația (5), valabilă pentru orice* $n \geq 2$, *unde* a_n *și* a_{n-1} *sînt termenii de rang n, respectiv* $n-1$ *din seria lui Fibonacci.*

* Pentru ambele formule se găsesc demonstrații în « Revue d'esthétique », t. XIV, nr. 3—4.

Deci, relația (5) indică această primă legătură între numărul de aur și seria lui Fibonacci.
În mod analog din relația (2)

$$\frac{1}{\Phi} = \Phi - 1$$

se deduc puterile lui $\frac{1}{\Phi}$, *a căror termen general este*

$$\frac{1}{\Phi^n} = (-1)^{n+1} a_n \Phi + (-1)^n a_n + 1 \qquad (6)^*$$

pentru orice $n > 1$.
Seria lui Fibonacci are ca termen general relația

$$a_{n+1} = a_n + a_{n-1} \qquad (7)$$

Din relațiile (5) și (6), eliminînd pe Φ^n *și introducînd valoarea lui* a_{n-1} *din relația (7) în relația obținută, rezultă o ecuație de gradul doi în* a_n *și* a_{n+1}.
Considerînd succesiv necunoscute pe a_n *și* a_{n+1}, *aflăm valorile lor*

$$a_n = \frac{a_{n-1} \pm \sqrt{5a_{n-1}^2 + 4(-1)^{1-n}}}{2}, \qquad (8)$$

$$a_{n+1} = \frac{a_n \pm \sqrt{5a_n^2 + 4(-1)^{2-n}}}{2}, \qquad (9)$$

Cunoscînd acestea se poate afla mai ușor limita fiecăruia din rapoartele de mai jos

$$\frac{1}{1}, \frac{1}{2}, \frac{2}{3}, \frac{3}{5}, \frac{5}{8}, \frac{8}{13} \dots \frac{a_{n-1}}{a_n}, \dots$$
$$\frac{1}{1}, \frac{2}{1}, \frac{3}{2}, \frac{5}{3}, \frac{8}{5}, \frac{13}{8} \dots \frac{a_n}{a_{n-1}}, \dots$$
$$\frac{1}{2}, \frac{1}{3}, \frac{2}{5}, \frac{3}{8}, \frac{5}{13}, \frac{8}{21}, \dots \frac{a_{n-1}}{a_{n+1}}, \dots$$

Astfel

$$\lim_{n \to \infty} \frac{a_n}{a_{n-1}} = \lim_{n \to \infty} \frac{a_{n-1} \pm \sqrt{5a_{n-1}^2 \pm 4(-1)^{1-n}}}{2} =$$
$$= \frac{1+\sqrt{5}}{2} = \Phi \qquad (10)$$

și analog

$$\lim_{n \to \infty} \frac{a_{n-1}}{a_n} = \frac{1}{\Phi} \qquad (11)$$

$$\lim_{n \to \infty} \frac{a_{n-1}}{a_{n+1}} = \lim_{n \to \infty} \frac{a_{n-1}}{a_n + a_{n-1}} =$$
$$= \lim_{n \to \infty} \frac{a_{n-1}}{a_{n-1} + \frac{a_{n-1} \pm \sqrt{5a_{n-1}^2 + 4(-1)^{1-n}}}{2}}$$

$$\lim_{n \to \infty} \frac{a_{n-1}}{a_{n+1}} = \frac{1}{1 + \frac{1 \pm \sqrt{5}}{2}} = \frac{1}{1+\Phi} = \frac{1}{\Phi^2} \qquad (12)$$

Din relațiile (10), (11) și (12) reiese clar că avem o argumentare matematică riguroasă a faptului că doi termeni din seria lui Fibonacci tind către numărul de aur, spre rapoartele arătate mai sus. Este încă un argument al existenței unei strînse corelații între numărul de aur și seria lui Fibonacci.
Interesantă se prezintă și suma de mai jos

$$\Phi = \frac{1}{\Phi} + \frac{1}{\Phi^2} + \frac{1}{\Phi^3} + \frac{1}{\Phi^4} + \dots \frac{1}{\Phi^n} + \dots$$

Considerăm că nici relațiile de mai sus, și nici o tratare istorică a subiectului nu ar fi epuizat problemele de mai sus și cuprins bogata bibliografie a numărului de aur. Relațiile geometrice, diferitele modalități de construcție a secțiunii de aur, frecvența apariției ei în operele anumitor clasici sau moderni, în marile construcții antice ale Egiptului, precum și valabilitatea anumitor supoziții formale, nu au făcut obiectul încercării noastre de față.

VASILE CORNEA

* Din lipsă de spațiu nu am prezentat demonstrația acestei relații.

Dans ce numéro:

la revue «Arta» présente les artistes roumains contemporains:

ANA LUPAȘ

(Jouer à la nature) p. 18

artiste décorateur, née le 30 août 1940 à Cluj.
Études à l'Institut d'art plastique « Ion Andreescu » de Cluj (1965). Expose depuis 1965. Prend part à de nombreuses expositions d'art décoratif en Roumanie (Bucarest, Cluj, Bistrița), ainsi qu'aux expositions d'art roumain organisées à Moscou (1965) et à Prague. Participe à la Biennale de la tapisserie ancienne et moderne de Lausanne (1969, 1971) et à la IV-e Triennale « Internationales Kunstgewerbe » de Stuttgart (1969).
Prix de l'Union des Arts Plastiques pour l'art décoratif (1969). Médaille d'or à la Triennale de Stuttgart.

PAVEL CODIȚĂ

(La professionde peintre) p. 21

peintre, né le 15 janvier à Coșuleni-Hotin.
Études à l'Académie des Beaux-Arts de Bucarest avec Camil Ressu.
Débute en 1945 aux Salons Officiels de Bucarest. Expositions particulières à Bucarest en 1958, 1968 et 1971.
Participe à de nombreuses expositions d'art roumain organisées à l'étranger : Vienne, Prague, Brno, Salzburg (1965), Sofia (1958), Budapest, Minsk, Belgrade (1959), Athènes, Helsinki, Berlin RDG (1960), Bratislava, Prague, Moscou, Istanboul, Ankara (1961), Szczecin, Washington, Chicago, Nashville (1964) Budapest, Novi-Sad, Zagreb, Belgrade, Milan (1966), Athènes, Cologne (1967), Prague, Berlin RDA, Leipzig, Alexandrie (1968), Tel-Aviv, Rome, Titograd, Moscou, Götteborg, Helsinki (1969), Varsovie (1970), Belgrade (1971).
Prend part aux expositions internationales de Moscou (1958), Prague (1962), Milan (1968), Varsovie (1970).
Oeuvres d'art monumental : panneaux décoratifs en mosaïque au Club des étudiants (Costinești 1964) et au Complexe des coopérateurs de Țiglina-Galați; En collaboration avec Marius Cilievici il réalise une fresque au Musée de l'Union, de Alba Iulia (1968) etc.

ION JALEA

(par Ion Frunzetti) p. 24

sculpteur, né le 19 mai 1887 à Casimcea (département de Tulcea).
Artiste du peuple, membre de l'Académie roumaine et président d'honneur de l'Union des Arts Plastiques.
Après des études à Bucarest (École Supérieure des Arts et des Métiers — 1903—1907; Académie des Beaux-Arts avec Fr. Storck et Dimitrie Paciurea — 1907—1911), il vient en 1915 à Paris; il fréquente l'Académie Julian où il étudie avec Paul Landowski, Henri Bouchard et J.P.Laurens. Lors de son second séjour à Paris (1919—1922) il suit les cours de l'Académie de la Grande-Chaumière sous la direction de Bourdelle. Il fit ses débuts en 1912 au Salon Officiel de Bucarest où il participe désormais régulièrement de même qu'à d'autres manifestations d'art collectives ou de groupe. Expositions particulières en 1915, 1922, 1926, 1929, 1938, 1941, 1944, 1958. Participe à de nombreuses expositions d'art roumain organisées à l'étranger : Paris (1925, 1961); La Haye, Bruxelles, Amsterdam (1930), Sofia (1945); Budapest (1947); Dresde (1956); Minsk, Budapest, Belgrade (1959); Athènes, Helsinki (1960); Ankara, Istanboul, Bratislava, Prague, Damasc, Alexandrie, Le Caire, Moscou (1961); Tallin, Moscou (1969);
Prend part aux expositions internationales de Venise (Biennales de 1924, 1934, 1938, 1942, 1954, 1958), Barcelone (1929), Bruxelles (1935), Paris (1937), New York (1939), Moscou (1958), Paris (Expositions de sculpture contemporaine au Musée Rodin en 1961 et 1971), Anvers (1967). Grand Prix à l'exposition internationale de Barcelone (1929) et à l'exposition internationale de Paris (1937). Prix National en 1941 et Prix d'État en 1957. Auteur de nombreux monuments à Dieuse (1923), (1927) Vienne, Bucarest (1922), Constanța.
Ses œuvres figurent dans les musées de Roumanie: Musée d'art de la République, Musée Zambaccian — Bucarest; Musée mémorial « Ion Jalea » de Constanța etc.

ANA JIQUIDI

(par Mihail Drișcu) p. 28

sculpteur et artiste décorateur, née le 2 décembre 1896 à Pașcani (département de Jassy).
Études à l'Académie des Beaux-Arts de Bucarest. Elle déploie une activité artistique intense : professeur de dessin et conservateur de musée, elle participe aux Salons Officiels ainsi qu'aux manifestations d'art collectives de Bucarest; avec son époux, Aurel Jiquidi — peintre, scénographe, dessinateur et caricaturiste — elle a ouvert de nombreuses expositions particulières. Outre la sculpture elle a abordé la scénographie (décors et costumes de théâtre), la décoration d'intérieur, l'art graphique (gravure et art graphique publicitaire) et la peinture (fresque). Participe aux expositions internationales de Barcelone (1929), Bruxelles (1935) et Paris (1937) où il lui est décerné le Grand Prix.

MOLNÁR ZOLTÁN

p. 30

peintre, né le 13 octobre 1937 à Sf. Gheorghe.
Études à l'Institut d'art plastique « Ion Andreescu » de Cluj (1963). Participe depuis 1963 aux expositions d'état ainsi qu'à d'autres manifestations d'art collectives ou de groupe. Prend part aux expositions d'art roumain organisées en 1970 à Novi Sad et Belgrade.

CORNELIU BRUDAȘCU

p. 32

peintre, né le 28 janvier 1937 à Tusa (département de Sălaj).
Études à l'Institut d'art plastique « Ion Andreescu » de Cluj (1962). Depuis 1962 participe aux expositions d'état ainsi qu'à d'autres manifestations artistiques collectives.

DUMITRU RĂDULESCU

p. 34

céramiste, né le 24 mai 1942 à Bucarest.
Études à l'Institut d'art plastique « Nicolae Grigorescu » de Bucarest (1967). Participe depuis 1964 aux expositions d'état ainsi qu'à d'autres manifestations collectives. Expositions particulières en 1968 et 1972 à Bucarest. Prend part aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger : Sofia (1968), Paris, Florence (1969), Moscou, Rome (1970), Düsseldorf, Budapest (1971) aussi bien qu'aux expositions internationales de Faenza (1965, 1966, 1970), Paris (1967), Pérouse, Uhreske Hradiště, Brno (1971), Prague (1972) .

ARTICLES À SIGNALER:

LE BOIS — EXPRESSION ET TÉCHNOLOGIE

(Une «exposition possible» présentée par Anatol Mândrescu) p. 9

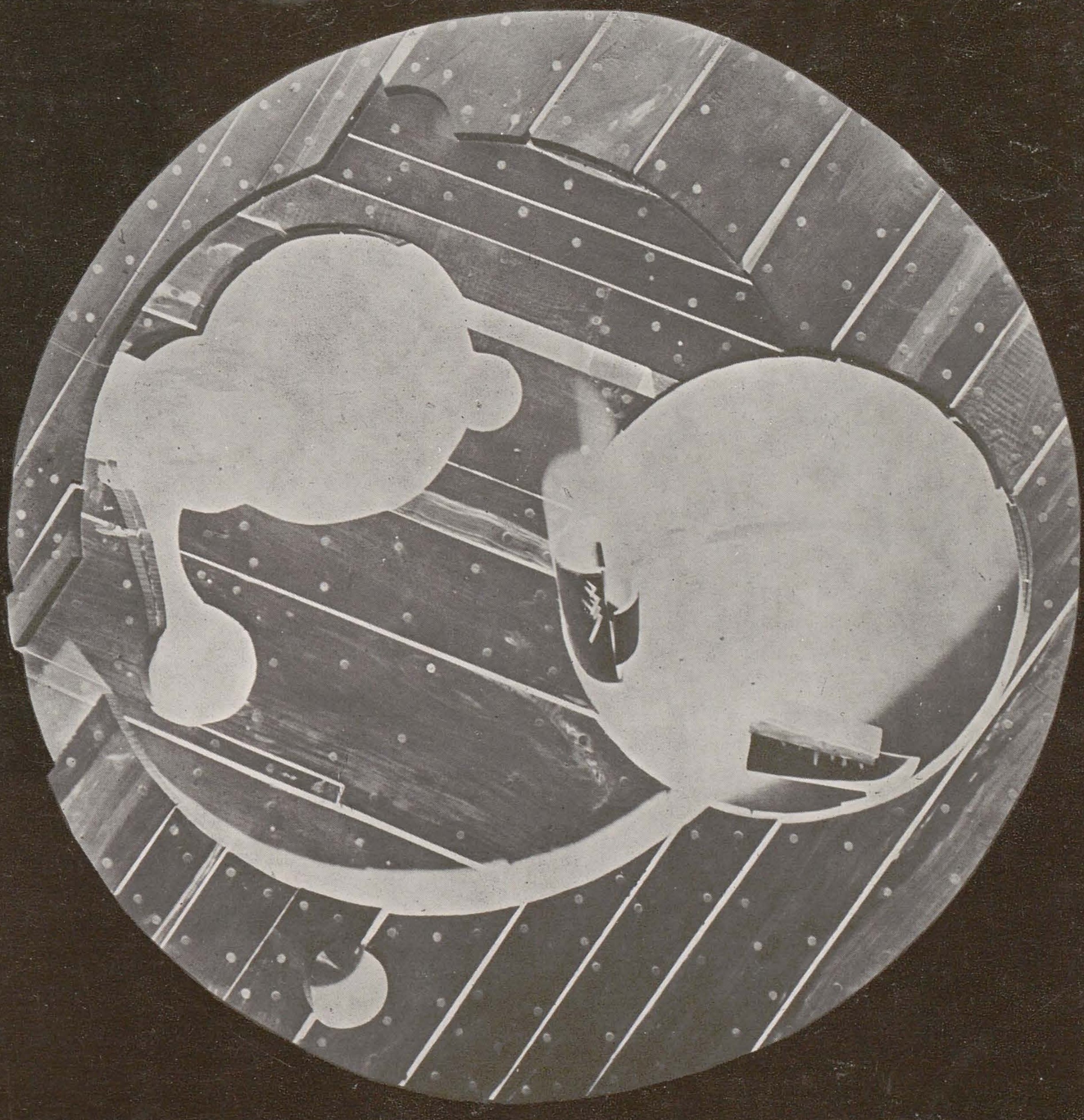
Le critique Anatol Mândrescu présente une « exposition possible » de sculpture contemporaine dont le thème relève l'apparition d'un art où domine le modèle des structures fonctionnelles, extrapolées de l'outillage rural archaïque ou de l'architecture populaire. C'est un phénomène originel, mais qui est solidaire avec le sens du devenir de l'art actuel du fait qu'il est aussi engendré par la mentalité technique de notre temps. L'exposition isole et accentue le caractère moderne de « techné » de cet art parfaitement différencié de la sculpture où domine le modèle esthétique traditionnel de la statuaire figurative ou symbolique. Les œuvres qui étayent cette démonstration appartiennent aux artistes : George Apostu, Gh. Iliescu-Călinești, Ovidiu Maitec, Ilie Pavel, Mircea Spătaru, Napoleon Tiron.

LES ANTINOMIES DE LA CRITIQUE D'ART

(par Radu Bogdan) p. 14

Le critique d'art Radu Bogdan présente son point de vue relativement à la situation de la critique, qui oscille entre le désir d'être une science et sa qualité d'être une connaissance intuitive. Le plaidoyer de l'auteur est en faveur d'une critique soumise à l'objet où l'on utiliserait d'une manierè fonctionnelle les avantages méthodologiques obtenus à la suite d'extrapolations théoriques de différents domaines limitrophes de la recherches scientifique.

DE LA COULEUR

(par Titus Mocanu) p. 16

Après avoir analysé le problème *technique* de la couleur — en l'envisageant dans la perspective de l'idée de lumière blanche, réalité qui siège à l'origine de l'acte de dissociation de la couleur — l'auteur l'analyse du point de vue esthétique en distinguant des catégories, en l'évolution, de la fonction stylistique qui revient à la couleur dans le cadre de divers systèmes artistiques.